دراسة

البطل السياسي في مرحلة الواقعية السياسية التقليدية

عباس عبد جاسم

لم تتضح ملامح الوعي السياسي في العراق إلّا بعد ظهور فئة جديدة من المثقفين من ابناء البرجوازية الوطنية[1] وبخاصة بعد ظهور المشاريع العمالية لسكك الحديد والنفط والمشاريع الراسمالية الاجنبية، وقيام اول إضراب عمالي في البصرة عام ١٩١٨، والذي عبر عن اولى إرهاصات الوعي السياسي بضرورة تاسيس نقابة عمالية من ناحية، وقيام ثورة ١٩٢٠ ضد قوات الاحتلال الانجليزي، والتي إنطلقت من العمق الفلاحي الشعبي واجتاحت اغلب المدن العراقية، وقد عبرت عن اولى إرهاصات الوعي السياسي ايضاً بضرورة التحرر السياسي من الاستعمار البريطاني.

ويؤكد أحد رواد القصة في هذه المرحلة - بان العراق الحديث قد بدأ «نضاله منذ ثورة ١٩٢٠.. ولئن اخمدت تلك الثورة في حينها، فقد ظل بركانها في الجوف، وطفق يتفجر بين الحين والحين - في انتفاضات شعبية جماهيرية من تظاهرات صاخبة ومصادمات مسلحة، قارعت الاستعمار والظلم والفقر»[2]

ولم يتطور الوعي السياسي في العراق بمعزل عن قوانين تطور حركة الواقع الاجتماعي والسياسي، بما في ذلك انتشار التعليم، والاطلاع على روافد الفكر السياسي المختلفة.

وقد بدأ بعض المثقفين من ابناء البرجوازية الوطنية ممارسة نشاطهم السياسي والفكري، بحيث لجاوا الى استخدام الشكل القصصي في التعبير عند آرائهم السياسية، ورغم ان الشكل القصصي قد عكس صورة العامل او الفلاح او الكادح او البرجوازي الصغير، فان عملية الانعكاس كانت ساذجة من حيث الوعي الفني والفكري ، بسبب عدم تبلور

ونضوج الوعي السياسي للبرجوازية في الواقع السياسي القائم آنذاك.

وعلى الرغم من ان القصص العراقي إتجه الى «تصوير الحياة الشعبية»، فان هذا الاتجاه قاده قصاصون برجوازيون صغار، في مقدمتهم (محمود احمد السيد، وذو النون ايوب، وعبد الحق فاضل) وكان اغلب ابطالهم من الناس البسطاء ومن ابناء البرجوازية الصغيرة الناشئة الذين يعيشون هموماً مشتركة هي مزيج من التطلعات والخيبات الاجتماعية والسياسية، وهي بذلك غالباً ما تعبر عن هموم القصصيين انفسهم.

×

ان القصة عند محمود السيد مثلاً ترتبط بغاية واحدة هي «تصوير الحياة الشعبية لتظهر للعيان الجوانب الكاملة منها والناقصة التي يسعى اليها المصلحون لإصلاحها».[3]

ولكن هذه الغاية لاتخرج عن إطار العطف الشعبي وليس الوعي الشعبي وهنا تكمن (السمة الشعبية) للتصور السياسي التقليدي في القصص العراقي.

وابرز نموذج لهذه (السمة الشعبية السياسية التقليدية) هي قصة «مجاهدون»[4] حيث يطالعنا فيها (احمد مجاهد) وهو برجوازي صغير خيالي طموح «الى تحقيق (مثل عليا) بعيدة عن رؤوس المواطنين»[5] ولكن ليس له موقف محدد، بل ان موقفه مزيج من عدة مشارب أيديولوجية، فهو يعتقد بانه اشتراكي، ولكنه لم يقرأ من كتب الاشتراكية اكثر من كتابين النين ورسالة صغيرة، والاشتراكية من وجهة نظره «توحيداً للشعوب على اختلافها تحت راية الاخاء الانساني، اما كيفية الوصول الى ذلك التوحيد فكان يجهلها»[6]

ومع ان احمد مجاهد نموذج يمتلك قدراً من الوعي السياسي المبكر، فهو «يعتقد ان الصحيفة يجب ان تعطف على الفلاح العراقي اكثر من اي طبقة اخرى من طبقات الشعب»[7] وبالتالي تقوده تهويماته الى «ان الصحيفة يجب ان تكون سياسية».

ان هذه المعتقدات عن خلق سياسي ناجم عن القلق الفكري العام السائد آنذاك، كما تعبر عن سذاجة التصور السياسي للقاص نفسه، وبخاصة على المستوى الفكري في تحديد زاوية النظر السياسية الى الفلاحين باعتبارهم أكثر الطبقات الشعبية حاجةً الى العطف!!

واذا كانت قصة «مجاهدون» هي الوحيدة من بين قصص محمود احمد السيد تنحى منحاً سياسياً ذا إتجاه شعبي، فان قصص ذو النون ايوب حافلة بصور البطل السياسي، ورغم ان قصصه ليست قصصاً فنية خالصة، فهي تعبر عن آراء سياسية واجتماعية، ومع انها لم تخرج عن إطار وصف احوال (العمال والفلاحين والمثقفين) الذين يعانون من عوامل وظروف البؤس والحرمان والاستلاب، فهي تعبر عن إنتماءات أو حالات طبقية وسياسية واضحة ومحددة.

وإن كان من الطبيعي ان تكون المرحلة الاولى للقصص السياسي ذات طابع شعبي إصلاحي وعظي إرشادي، فان من غير الطبيعي ان تكون نظرة القاص الى مشكلات بطله السياسي ناجمة عن قوى قدرية لامنظورة.

ان ما يجعل هذه النظرة القصصية - السياسية ساذجة وغير ناضجة - كونها لم تنطلق من داخل إطار تناقضات الواقع الطبقي والسياسي فحسب، بل ولانها لم تنظر الى جوهر هذه التناقضات - باعتبارها إنعكاسات لواقع طبقي تحتي مضغوط بالقهر السياسي والتخلف الاجتماعي.

وان كانت «صور شتى»[8] قد حاولت تصوير الفترة الواقعة بين اواخر الاربعينات واوائل الخمسينات، فان هذه الفترة شهدت صراعاً سياسياً وطنياً بين جماهير الشعب من جهة، والقوى السلطوية الحاكمة التي يدعمها الاستعمار الانجليزي من جهة اخرى، ولعل اهم مظاهر هذا الصراع - الانتفاضة الوطنية للشعب العراقي عام ١٩٥٢ كما في قصة «ثورة العبيد»[9] وكذلك اول فتاة عراقية جريئة وشجاعة تتصدر المتظاهرين، وهي تخترق احد جسور بغداد في مواجهة رصاص السلطة كما في قصة «فتاة الجسر»[10] وكذلك الثوري الذي يؤمن بقضيته العادلة ساخراً بالحكم القائم كما في قصة «الخصم والحكم».[11]

وفي قصة «الرمس القائم»[12] شاب يلقي عليه القبض في مظاهرة سياسية، وعندما يوضع في السجن، يستسلم لنوم عميق، ثم يحلم بكابوس مرعب، فيرى نفسه في بيته، حيث يسمع بكاء امه واخته من حوله، بعد ذلك يحملونه على الاكتاف ويسيرون به الى المقبرة، ثم يدفنونه، وكان يصرخ ولكن بلا جدوى، واخيراً ينتبه فجاة الى صرير باب الزنزانة وهو يُفتح عليه، لكي يقاد الى التحقيق.. وبالتالي يفرج عنه

بتاثير نفوذ ابيه السياسي في السلطة.
يقول الشاب بحماس:ـ

«لقد علمت ان كل ماهو مُسطّر في الكتب من انظمة وقوانين ماهو إلّا حبرٌ على ورق» ويقول ايضاً «إقتنعت بعد تفكير بان من يروم الحرية والفكاك من اطباق الرموس، عليه ان يحطم القيود تحطيماً، وإلّا فليرض بالموت».

إن بطل قصة «الرمس القائم» يعد دالة على بداية وعي البرجوازية لدورها السياسي في الاحداث، وهي دالة ايضاً على بداية تمرد البرجوازي على واقعـه عن طريق الافتراق عن انتمائه الطبقي اولاً، وبتحديد انتمائه الوطني ثانياً، هذا على الرغم من ضحالة الوعي السياسي للبطل وسذاجة حماسته الوطنية.

لقد كان الهاجس السياسي هـو الحالة التي تسيـطر دائماً على الوعي القصصي لدى ذو النون أيوب، بـدليل أن قصص «الرسائل المنسيـة»[13] لم تخلو من هذا الهـاجس، وبخاصة ان اسباب لجوئه الى الرومانسية تنحصر باليأس الذي حلّ بنفسه نتيجة خيبته السياسية في العراق، بعد ان حل المجلس النيابي اولاً، وهروبه من الواقع السياسي بعد فشله في الوصول الى الكرسي النيابي ثانياً.[14]
يقول ايوب في احدى رسائل هذه القصص:ـ
«سها، سمعت خبراً ساءني جداً، وارجو ان يكون عارياً من الصحة، ذلك ان عبد الحليم، صديقنا المفكر الشهير، المعروف بصلابته ومتانة آرائه السياسية واخلاصه، قد نكص تحت تاثير زوجته ثريا صديقتك الحميمة، فقرر ان يتخلى عن كل ما لديه من مبادىء وآراء، مقابل منصب عـال، لقد تمنيت ان يكون الخبر مجرد اشاعة، وعندك الخبر اليقين، فـان ثريـا لاتخفي عنك امراً. اما اذا كان الخبر صحيحاً، فوا اسفي، إذ انك تعلمين مبلغ إحترامي لهذا الرجـل وتقديـري لجهاده الفكري والسياسي. فان كان قد رضي بان يصبح قزماً مسخاً لقاء هذا الثمن البخس، فقد جنى على نفسـه كثيراً، وخيّب املي فيه. ترى لماذا تتلاشى كل الامور التي ارتاح لها في هذا البلد غير الامين».[15] هذا على الرغم من أن (عبد الحليم) ليس له اي دور سياسي في القصة.
وبالنتيجة فـان صورة البـطل السياسي في قصص ايـوب، إضافة الى انها صورة فوتوغرافية لاتمس جوهر الواقع، فهي صورة بحاجة الى حس فني واضح.

وفي قصص عبد الحق فاضل، هناك نوعان من البطولة السياسية:ـ

١ ـ ابـطال غير سيـاسيين، ولكنهم سـاخطون عـلى الواقع السياسي، حيث يرون فيه مصدر تعاستهم، بل ويلجاون الى الخمـرة ومقاطعـة الواقع السيـاسي هـروبـاً من مـرارتـه السياسية، وهذا ما تؤكده اغلب قصصـه غير السيـاسية، وعلى سبيل المثال ـ قصة «ابراهيم وسندية ونبيذ»[16] حيث يقول القاص فيها بـ (ضمير المتكلمين):ـ
«كان عالم الواقع هو الشيء الوحيد الذي لانخوض في شؤونه ولا يخطر لنا على بال عند الكتابة بالرغم من انه كان يشغل بالنا في كل لحظة، ولانود إلّا الخلاص منه في حالة افضل توفر لنا شيئاً من سكينة النفس والرضا عن العالم».
٢ ـ ابـطال سياسيـون يشكلون رمـوزاً كبيـرة في السلطة السيـاسية، بحيث يقـودون عجلة السحق الطبقي للناس الابرياء والبسطاء بسلوك منحرف، ويقول عنهم عبد الحق فاضل في مقدمة الاهداء الذي تصدّر مجموعته القصصيـة «طواغيت»:ـ
«اننا كنا في الجاهلية، اي ما قبل ١٤ تموز الخالد، مرغمين بحكم القانون، ان نسمي الكثيرين من اللصوص والخـونة والمهربين باصحاب السعادة والمعالي»[17]
ولعل قصة «بين وزيرين» التي كتبت سنـة ١٩٣٨[18] هي القصة الوحيدة ذات الطابع السياسي من بـين قصصه الاخرى، لان هذه القصة بالذات خلاصة مركزة لما ينطوي عليه ذلك الواقع السياسي من رموز سلطوية قاهرة تتحكم في مصـائر الكثير من الناس البسـطاء دون رحمة او شعـور بالمسؤولية، ولهذا فهي رموز لنماذج تمارس السلطة وسيلة لغاية قائمة بذاتها ولذاتها دون اي إعتبار قيمي.
لقد إختار القاص، زاوية نظر مضاءة باسلوب مباشر، ولكنه لايخلو من الطرائف الظريفة ذات القدحات النقـدية السـاخرة في رصـد ومراقبـة سلوك (وزيرين) رمـز لهما بـ «اسماعيل بك وشريف باشا» وذلك من خلال ما يجري بينهما من حوار في (التلفون) وكيف كـان يتم الاتفاق بينهمـا على المصالح الشخصية على حساب المصالح العامة للناس عامة، والموظفين خاصة.
يقول اسماعيل بك:[19]
* «ان الوزراء كلمـا صعـدوا الى فـوق هبـطت البـلاد الى تحت!...».

* «جرت العادة عندنا ان استحقاق الوظائف لايقدر بكثرة افراد العائلة وقلتهم.. ولولا ذلك لما اتاح الدهر لنا ان نغدو وزراء».

* «اعترف ان الشر لا الشرف هو الرابح في هذا المجتمع الفاسد المتفسخ» و «اني لا يلذ لي شيء كتحدي الناس ووطء مثلهم واوهامهم».

وقد حاول القاص الاستفادة من عناصر الفن المسرحي في معالجة وصياغة الحوار والحالات والافكار، وبذلك فقد كانت القصة اقرب الى الشكل المسرحي منها الى الشكل القصصي

وهناك قاص اسمه محمد سليمان فيضي، قد نحى منحاً سياسياً في مجموعته القصصية «من صميم الواقع»[٢٠]، وهي مصاغة باشكال اقرب الى الخواطر والصور والمقالات السياسية منها الى القصص الفني.

وتتسم هذه الصور القصصية، في انها مشحونة باجواء سياسية ذات حس طبقي واضح، وبخاصة ان هذه الصور جاءت وكانها تعليلات تبدأ من حيث تنتهي بكشف ومن ثم إدانة الطبقة البرجوازية المالكة لوسائل الانتاج، والتي لاتعرف الرحمة في إستغلال القوى المنتجة من العمال والكادحين كما في قصة «صبي من هوبز».[٢١]

ولم تقف هذه الطبقة عند الاغتصاب المادي لحقوق الكادحين بلا رادع قانوني او كابح سياسي، بل تتجاوز ذلك الى مستوى الاغتصاب الاخلاقي، بحيث يدفعها سلوكها البرجوازي المنحرف الى إستغلال المراة والوصول بها الى مرحلة السقوط وبالتالي دفعها الى طريق الانحراف كما في قصة «عاهرة المستقبل».[٢٢]

ولعل مايمنح هذه الطبقة القوة والنفوذ والاستغلال - كونها مدعومة بقوة السلطة السائدة، كما في قصة «قاضي إيزونا».[٢٣]

وان كانت الصور ذات المنزع القصصي «من صميم الواقع» تكشف ومن ثم تؤكد على ان البرجوازية «وبالذات الفئة الغنية المالكة» هي مصدر الفساد الاجتماعي والاستغلال الاقتصادي، فان صورة البطل السياسي فيها تشكل جزءاً لايتجزأ من الصور الاولى لنشوء وتكوّن الحس الطبقي الذي مهّد الطريق القصصي الى فهم واستيعاب الفوارق الطبقية في تاريخ المجتمع العراقي.

اما بطل ادمون صبري، فهو إما ان يكون هارباً من الظلم او اسير حالة قلق سياسي، وهو في كلا الحالتين ليس بطلاً مناضلاً بالمعنى السياسي، وانما هو نموذج برجوازي صغير يعاني من قلق سياسي مزمن على الدوام.

ان بطل قصة «مؤامرة»[٢٤] رغم انه نموذج لطيف ومهذب ومنبسط الاسارير، فان حساسيته تبلغ به درجة عالية من القلق والخوف السياسي، وبالتالي تقوده الى الانكفاء على نفسه «في وقت ماكان يدعو للإصلاح، وينادي بالتحرر ويجادل بامور السياسة، ويطالع كتباً لطه حسين وسلامة موسى وراشد البراوي، ثم ادرك بعد فترة طويلة انه تمادى في كشف آرائه اكثر مما ينبغي وان رجالاً في مثل حماسته ضمتهم السجون وراحوا في خبر كان. فقضت مضجعه اشباح الجواسيس والتقارير السرية والفصل من الخدمة والمطاردة المقلقة في المقاهي والحانات والمكاتب».[٢٥]

ان بطل قصة «مؤامرة» يعاني من حالة مرضية (نفسية - سياسية)، وهي حالة تدفعه الى الشعور الوهمي بان الجدران والناس والاشياء كلها تتآمر ضده، لدرجة ان محمود بائع الصحف قال له ذات يوم «ان الاهالي[٢٦] خير الصحف، والناس مقبلون بلهفة على مطالعتها، فجزم عبد الحميد في الحال ان محموداً «جاسوس» وصار يبتاع جريدته من بائعين مختلفين، ومن اماكن مختلفة وحتى انه تمنى لو ان البائع يغمض عينيه ولا يشهد اية جريدة يبتاع».[٢٧]

اذن، عبد الحميد، بطل مرعوب حتى من نفسه، والرعب هو وهم يحاصره من كل الجهات سواء اكان في البيت او العمل او الشارع، بل وفي كل مكان.

ان آدمون صبري في هذه القصة، تناول بالوصف والسرد المباشر - ذلك القلق السياسي السائد آنذاك من خلال الحالة النفسية والسياسية لعبد الحميد، ذلك النموذج الوطني الصغير الذي يفتقد الى القدرة حتى على مستوى البوح بمشاعره الوطنية او الاعلان عن ولائه الوطني للشعب.

وتقودنا «مملكة الشياطين في عهد الفساد والطغيان» لغالب عبد الرزاق[٢٨] بصيغها المباشرة الى تصوير جوانب من الظلم والفساد بين رجال الحكم والجهاز الاداري.

فالبطل السياسي في قصة «سجين سياسي»[٢٩] شاب كان في طريقه لان يبيع «دجاجة» للحصول على مبلغ من المال لتمشية معاملة تعيينه في «امانة العاصمة» بعد ان بقي اربع سنوات عاطلاً. وعندما إلتقى في طريقه بمظاهرة خارجة بالسخط والاحتجاج على النظام السياسي يشارك فيها دون

سابق معرفة او تخطيط. وهكذا يدفع القاص بطله عن طريق الصدفة وليس الضرورة الى الاسهام في المظاهرة «اذن فهذه الجموع التي استقبلت الرصاص بصدور عامرة بالايمان قد جاءت تطلب حقاً له مغتصباً. وتقدم صوب احدهم فانتزع منه احد الشعارات وقاد الجمع المحتشد الى الرصاص».

ثم يلقى القبض عليه، فيساق الى المحاكمة، وتنتهي بالحكم عليه بالسجن.

ان ضحالة الوعي القصصي تصل هنا الى مستوى السذاجة السياسية، لدرجة يصبح الحماس العاطفي وليس الوعي السياسي هو الحالة التي تسيطر كلياً على وعي البطل.

اما قصة «وزير خطير»[30] فرغم ماتنطوي عليه من مكاشفة طبقية حادة تنتهي بالانحياز الى رد الفعل الطبقي المسحوق (الخادم) ضد الفعل السلطوي القاهر (الوزير) فان النهاية المتمثلة بـ (اللحظة الانفجارية) عند رؤية الوزير «لابنته مع الخادم في الحديقة» انما هي نهاية مخطط لها بشكل مسبق.

وان كانت القصة الاولى تعبر عن ولادة غير طبيعية لبطل سياسي يلد فجاة من رحم الحدث السياسي، ومن ثم يتحول عن طريق (الصدفة) الى قائد يتصدر المظاهرة، فان ذلك يعبر بصورة مباشرة وغير مباشرة عن الخواء الفكري والفني للقاص نفسه، وبخاصة ان الوعي القصصي لم يرتق الى مستوى وحجم فاعلية الحدث السياسي.

وان كانت القصة الثانية قد لجات الى التخطيط الفني المسبق في بناء خطها التصاعدي وفقاً لمعادلة طبقية بائسة، فان بؤس هذه المعادلة يكمن في ان طرفها الاول يمثل صورة فساد الفئة الحاكمة من الداخل، وطرفها الآخر يمثل صورة الفساد ذاته في الطبقة المحكومة من الداخل ايضاً، وهنا يكمن الخطا القصصي الاكبر في انه خطا سياسي مزدوج.

ان هاتين القصتين بالذات، وغيرهما من القصص التي تخلق البطل السياسي من الصدف البليدة، تدفعنا بالنتيجة الى إقرار حقيقة مبدئية هي:-

ان الوعي القصصي يقتضي دائماً الاحساس بجوهر الترابط بين الصدفة والضرورة حتى لاتفقد الصدفة صفتها الفنية والفكرية في آن واحد.

ومن خلال استقراء الصور الاولى للبطل السياسي، نخلص الى الاستنتاجات التالية:-

١ - ان الوعي السياسي اسبق اشكال الوعي الادبي، بسبب ظهور المشاريع العمالية لسكك الحديد والنفط والمشاريع الراسمالية الاجنبية، وكذلك بسبب قيام أول إضراب عمالي في البصرة عام ١٩١٨، وقيام ثورة ١٩٢٠ ضد قوات الاحتلال الانجليزي، وبذلك فان الوعي الادبي لم يكن مستوعباً لقوانين تطور حركة الصراع السياسي مع الاستعمار السياسي والجغرافي، وبخاصة على مستوى الرؤية والاسلوب والمعالجة الفنية.

٢ - لم تظهر ملامح الوعي السياسي إلاّ بظهور فئة جديدة من المثقفين من ابناء البرجوازية الوطنية، الذين مارسوا نشاطهم السياسي والفكري، وبخاصة في التعبير عن آرائهم السياسية باستخدام الاشكال القصصية، وهي اشكال اقرب الى الخواطر والمقالات السياسية منها الى اشكال القصص الفني.

٣ - ان اولى صور البطل السياسي تمثلت في قصص محمود احمد السيد، وذو النون أيوب، وعبد الخالق فاضل، وسليمان فيضي، وآدمون صبري، وغالب عبد الرزاق، وهي صور شعبية ذات طابع إصلاحي وعظي إرشادي، محكومة بالنزعة التعليمية، كما انها صور شعبية ذات طابع سياسي ثوري عفوي، لانها لم تنطلق من داخل إطار التناقضات الطبقية والسياسية، ولكنها لاتخلو احياناً من حس طبقي - سياسي واضح.

[redacted]

(١) راجع / الدكتور عبد الاله احمد / الادب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية / اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية /ج١ / منشورات وزارة الثقافة والاعلام / بغداد - ١٩٧٧ / ص١٩٥ - ١٩٦.

(٢) عبد الخالق فاضل / الاعمال القصصية الكاملة / منشورات وزارة الثقافة والاعلام / بغداد - ١٩٧٩ / ص٧.

(٣) قصصنا العراقية الشعبية / مجلة الحديث / العدد (٧) مايس ١٩٢٨.

(٤) المجموعة الكاملة لقصص محمود احمد السيد / اعداد وتقديم الدكتور علي جواد الطاهر والدكتور عبد الاله احمد / من مجموعة الطلائع ـ صور واحاديث موجزة عراقية ـ الصادرة عام ١٩٢٩ / منشورات وزارة الثقافة والفنون / بغداد ـ ١٩٧٨.

(٥) المجموعة الكاملة لقصص محمود احمدالسيد / المصدر السابق / ص٣٦٨.

(٦) المجموعة الكاملة لقصص محمود احمد السيد / المصدر السابق / ص٣٦٨.

(٧)المجموعة الكاملة لقصص محمود احمد السيد / المصدر السابق / ص٢٧٤.

(٨) ذو النون ايوب / صور شتى / قصص / المجموعة الثانية عشرة / مطبعة الرابطة / بغداد ـ ١٩٥٤.

(٩) ذو النون ايوب / صور شتى / المصدر السابق / ص٣١.

(١٠) ذو النون ايوب / صور شتى / المصدر السابق / ص١١.

(١١) ذو النون ايوب / صور شتى / المصدر السابق / ص٧٩.

(١٢) ذو النون ايوب / صور شتى / المصدر السابق / ص٦٩.

(١٣)ذو النون ايوب / الرسائل المنسية / قصة / دار اللواء / ١٩٥٧.

(١٤) انظر / د . عبد الاله احمد / الادب القصصي في العراق / ج١ / المصدر السابق / ص٢٤٢.

(١٥) ذو النون ايوب / الرسائل المنسية / المصدر السابق / ص٤٧، ٤٨.

(١٦) عبد الخالق فاضل / الاعمال القصصية الكاملة / منشورات وزارة الثقافة والاعلام / بغداد ـ ١٩٧٩ / ص١٠٤.

(١٧) عبد الحق فاضل / الاعمال القصصية الكاملة / المصدر السابق / ص٢٢٧.

(١٨) عبد الحق فاضل / الاعمال القصصية الكاملة / المصدر السابق / ص٢٢٩.

(١٩) عبد الحق فاضل / الاعمال القصصية الكاملة / المصدر السابق / ص٢٣١، ٢٣٧، ٢٤٨.

(٢٠) محمد سليمان فيضي / من صميم الواقع / قصص / مطبعة الرشيد / بغداد ـ ١٩٤٤.

(٢١) محمد سليمان فيضي / من صميم الواقع / قصص / المصدر السابق / ص٣٣.

(٢٢) محمد سليمان فيضي / من صميم الواقع / المصدر السابق / ص١٩.

(٢٣) محمد سليمان فيضي / من صميم الواقع / المصدر السابق / ص٢١.

(٢٤) فوزي كريم / آدمون صبري / دراسة ومختارات / منشورات وزارة الثقافة والفنون / بغداد ـ ١٩٧٩ / ص٥٣.

(٢٥) فوزي كريم / ادمون صبري / المصدر السابق / ص٥٥.

(٢٦) جريدة الاهالي / هي الجريدة الناطقة بلسان (جماعة الاهالي)، وهذه الجماعة هي اول مدرسة ديمقراطية نشات لتحقيق الاهداف الوطنية، وقد تشكلت من عدة روافد تنتمي الى ثلاثة تيارات وطنية ظهرت بشكلها المسمى بـ (جماعة الاهالي).

وقد صدر العدد الاول من جريدة الاهالي في (٢/١/١٩٣٢) ثم كشفت (جماعة الاهالي) عن هويتها الفكرية في كراس بعنوان (الشعبية)، واول إفتتاحية تصدرت العدد الاول منها ، كانت تحمل عنوان «منافع الشعب فوق كل المنافع»، وبذلك تكون جريدة الاهالي قد فتحت النار على الفئة الحاكمة.

ولمزيد من التفاصيل / راجع ـ تاريخ الحركة الديمقراطية في العراق ـ لعبد الغني الملاح / الفصل السادس / ظهور جماعة الاهالي.

(٢٧) فوزي كريم / ادمون صبري / دراسة ومختارات / المصدر السابق / ص٥٧.

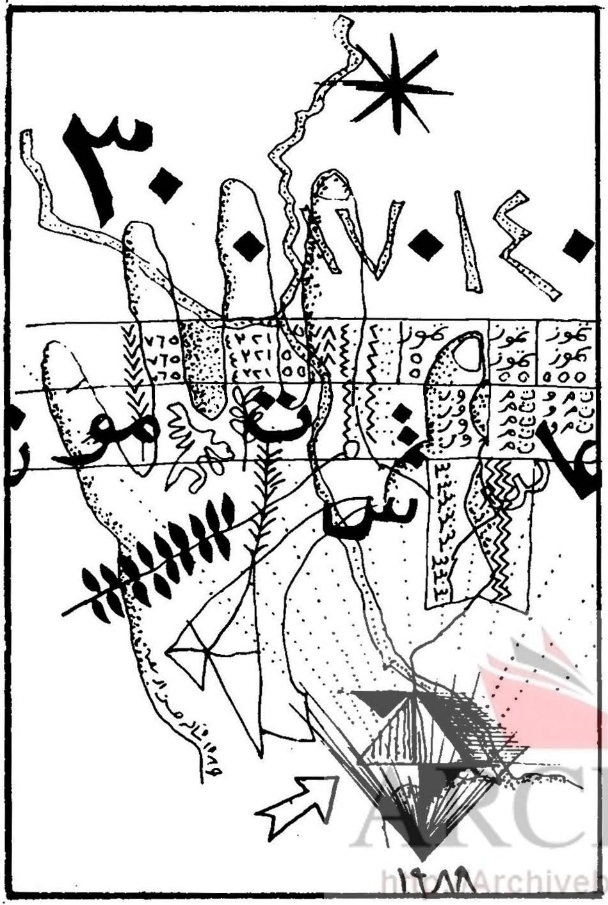
(٢٨) غالب عبد الرزاق / مملكة الشياطين في عهد الفساد والطغيان / قصص / مطبعة اسعد / بغداد ـ ١٩٥٨.

(٢٩) غالب عبد الرزاق / مملكة الشياطين... / المصدر السابق / ص١٣.

(٣٠) غالب عبد الرزاق / مملكة الشياطين... / المصدر السابق / ص٢٣.

* تقتضي الضرورة الاشارة الى ان هذا الموضوع هو فصل من كتاب نقدي للمؤلف بعنوان «مقدمة في دراسة البطل السياسي في القصص العراقي».

شعر



السيرة الذاتية لتموز

محمد جميل شلش

١ ـ فجر الميلاد :

وُلِدْتُ منْ سُلالَةِ الوركاء
وَعِشتُ فيها راعياً للناسِ لا للشَّاء(١)
وكنتُ رمزَ آلملكِ ـ آلألَهْ
أفَجِّرُ المياهْ
وأُنبِتُ النَّباتْ
وأَبعثُ الحياة
على ضفافِ دجلةَ الخضراء .. والفراتْ .
أَبعثُها بالْحبِّ والخِصْبِ ..
وَتَهوى طَلْعَتِي الفارِعَةَ السَّمْراء
إلهَةُ النساءِ . عَشتروتْ .

وكنتُ أدري أنَّني في حُبِّها :
ألْعَبُ بالنَّارِ وبالياقوتْ
وأنَّني منْ بَعْدُ في غرامِها :
مُعَذَّباً أموتْ
محترِقاً أموتْ(٢)
مُكَفَّناً بالموتِ في الحياة
على ضفافِ الزَّمنِ الرَّاحِلِ :
بينَ النِّيلِ والفُراتْ .

٢ـ الحب والخصب والترقب :

«أهواكِ ياحبيبتي عِشتار»
قلتُ لها .. وأُسْدِلَ السَّتار
وابرقتْ
وَأرْعَدَتْ
وَانْشَقَتِ السَّمَاء
واخْضرَّت الحقولُ في الورْكاء
وفاحتْ الأزْهار
وأيْنَعَتْ مواسِمُ القِطافِ والثّمار
وَغرَّدَ الكَنار
وأشرقتْ بِقُبّةِ المعبدِ ..[٣]
في لَيْلِ الهوى أقْمار
وأسْكَرَتْني خَمْرَةُ المسَاء
في اللّيْلَةِ اللّيلاء ..
....
قلتُ لها .. لكِنَّني ادَّكَرْتْ
بَعْدَ فَواتِ الوَقْتْ ـ
نِداءها الطّافِحَ بالرَّغْبَةِ والاغْواء
قلتُ لها : أهواكِ ياأميرةَ النِّسَاء
لكِنْ لي رَجاء :
أنْ تَذْكري نشيدَ كلْكَامِشَ[٤]
في رَقيمِهِ السَّادِسِ ياعِشتار
بُعَيْدَ أنْ يَنْفَرِجَ السّتار
وَيَرْحَلَ الكَنارُ عنْ دَوْحَتِهِ ..
وَيَصْمُتَ القيثار .

٣ـ الحب والموت :

كنتُ على البَوّابَةِ السّابعةِ السوداء[٥]
حيرانَ بينَ الأرضِ والسَّماء
ظَمْآنَ في دوّامَةِ الدُّوار
أنْتَظِرُ الرّاجِلَ يأْتيني بكأسِ الحُبِّ ..
منْ شِفاهِهِ الصَّهْباء
كنتُ على انتظار
حبيبتي عِشتار
مَسَلّحاً بالْحبِّ والخصْبِ وبالقيثار
لَكِنَّها .. حينَ رَأتْني امْتَعَضَتْ
وَأوْمَأتْ لِلْحَرسِ الأشرار[٦]
قالتْ :
خُذُوا الرّاعي إلى عَالمِكُمْ
خُذُوا بَدِيلاً عنْ «إنانا» بَعْلَهَا تَموّزْ[٧]
فانهالت العصِيُّ والحِرابُ والفُؤُسْ
عَلَيّ منْ كُلِّ الجهاتِ السَّبْعِ .. حتى انْهار
جِسْمي .. وأدْمى لَحْمِيَ الصِّغارُ والْكبار
وأوْثَقُوني بِحِبَالِ النّار
وجَرْجَروني لِحَضيضِ العَالمِ السُّفْلِيِّ
حيثُ الظُّلْمَةُ الدَّكْناء
والصّمتُ .. والفراغُ .. والخُواء
والشّوْك .. والصّبّار
فَلَمْ أعُدْ أعْزِفُ بالنَّايِ ولا القيثار
ولمْ أعُدْ أسْتَطيعُ أنْ أفَجِّرَ الأنْهار
وَأمْرِعَ القِفار .
وهكذا ...
اجدبت السُّهولُ والحقول
وَعَمَّ داءُ العُقْمِ واليبابْ .
لَكِنَّني مازِلْتُ ياحَبيبتي
أنْتَظِرُ الرّاجِلَ
في دوّامَةِ الْغُرْبَةِ وَالدُّوار .

٤- البعث والتجلي :

تَموتُ في رَبيعِها الأَزْهارْ
وَتَرْحَلُ الأَمْطارْ
وَيَخْتَفِي اللؤلؤُ في المَحارْ
لَكِنَّني مازِلْتُ في تَعَاقُبِ الفُصولْ
ولَمْ أَزَلْ : بين ضِفافِ بَرَدَى
والنِّيلِ والفُراتْ
عَبْرَ عُصورِ العُقْمِ والأمْحالْ
والقَهْرِ والأذْلالْ -
أُولَدُ في ذاكِرَةِ الأَجْيالْ :
«تَمُّوزَ - أُوزيريسْ
بَعْلاً - وَآدونيسْ(٨)
وعاشقاً بغدادَ أو عِشتارْ
يَغْتالُه في وَضَحِ النَّهارِ مَنْ يَغْتالْ
لَكِنَّهُ يُولَدُ مِنْ جَدِيدْ :
مِنْ رَحِمِ الأَرْضِ
وَمِنْ أَجِنَّةِ المَحالْ .

٢٥ / ٧ / ١٩٨٨

١- ترد كلمة الراعي ، وهي اسم من اسماء الاله تموز .
٢- اشارة الى رؤيا تموز الذي تنبأ بعذابه على يد حبيبته عشتار
٣- قبة المعبد : اشارة الى معبد الوركاء الذي كانت تقام فيه طقوس الزواج المقدس .
٤- الرقيم السادس : مقطع من ملحمة كلكامش ، يخاطب فيه عشتار ، ويذكرها بقولها له «تعال ياكلكامش وكن حبيباً لي» ويحذرها من اغوائها له ، خشية ان تهجره ، بعد ذلك ، كما هجرت غيره من الذين تزوجتهم من الآلهة ، والكهنة والفلاحين .
٥- البوابة السابقة : آخر بوابات العالم السفلي ، كما ورد في اسطورة النزول الى العالم السفلي ، وكان الاله تموز ينتظر امامها حبيبته عشتار بعد خروجها من العالم السفلي .
٦- الحرس : زبانية العالم السفلي
٧- إنانا : الاسم السومري لعشتار . وتشير الاسطورة الى ان من تقاليد الخروج من العالم السفلي : هو ان يدخل بديلٌ آخر عن الخارج منه ، الا ان عشتار اختارت زوجها ليكون بديلاً عنها ، من دون كل من مرّت بهم من الرجال ، حيث هجم عليه حراس العالم السفلي ، وقيدوه وانهالوا عليه ضرباً بالعصي والفؤوس ، وطعناً بالحراب .
٨- اوزيريس وبعل وآدونيس : من اسماء تموز في حضارات وادي الرافدين وفي الحضارتين الفرعونية والفينيقية .

قصة قصيرة

الاعتـراف الأخير لابن منقذ الشيزري

يوسف يوسف

ما أن فتح الشيزري عينيه، حتى وجه نفسه داخل قبر مظلم، يغرق في مطر الرطوبة ورائحتها الكريهة اما جسده، فوجده محاصراً بكفن ابيض، ناعم الملمس، يتميز لونه بين فضاء القبر، فاذا هو طويل، يلتف حوله من الكتفين نزولاً الى قدميه.

منذ مئات السنين وهو هكذا، جثة بلا حركة، لا ياكل، او يتنفس، ثم انه لم يعد يحارب، ويمتطي ظهور الخيل. عندما تحسس الجسد، لم تعثر كفه بشيء خارج المألوف.. فاليدان في مكانها.كذلك الساقان، والبطن. ووجد أن قلبه قد عاد اليه النبض.. يعرف انه مات، منذ زمن طويل، لكن لم يكن ثمة دود مما ياكل الموتى. رفع نصفه العلوي، فشعر للوهلة الأولى بالم في الظهر، يمتد من اعلاه الى اسفله، خيطاً غليظاً، وما ان حرك ذراعيه، حتى اكتشف انه بلا سيف. كيف يحدث هذا، وهو الذي لم يفارقه السيف طيلة حياته ! في لحظات نزعه الأخيرة، يتذكر انه كان يمسك بمقبضه، وانه أوصى بأن يدفن السيف معه، فاين صار ؟

واصل الحركة، وكلما تململ ناهضاً، انحسر عنه الكفن، فالفى نفسه بلا فرس، عارياً في متاهة القبر، وهو يبحث عن سيف طال فراقه له، وعن فرس، ثم خرج ليبحث عن عدة المحارب، في مسارب وطن جديد.

* * *

مخطوطة «كتاب الاعتبار» هي وحيدة لا اخت لها على ما نعلم، محفوظة في مكتبة الاسكوديال باسبانيا.. وهي ٦٧ ورقة ولكنها مخرومة الاول حيث ضاع منها ٢١ ورقة، فيكون اصلها ٨٨ ورقة. المخطوطة مكتوبة بالحبر الاسود بالخط الشامي الذي يرتقي الى القرن الثالث عشر.

* * *

قاسيون...

جبل الصخر الأجرد يعتمر البيوت عمامة.. بيوت بيضاء وحمراء وملونة.. حجارتها صغيرة او كبيرة، مربعة اومستطيلة، وفوق السطوح قرميد أحمر او اخضر ... الطرز غريبة، ومساحات الحدائق التي تسبقها او تحيط بها، تحولها الى امارات مستقلة، تختفي داخل اسوار مرتفعة، منعزلة عن بعضها، والواحد منها لا يضحك للذي يجاوره.

بذهول وقعت نظراته على الاشياء من حوله. كانما وجد الشيزري نفسه فوق جبل لا يعرفه، يهبط عليه غريباً تعوزه لغة التخاطب مع الاشياء. ليس هذا هو قاسيون الذي كان يعرفه، فالذي امامه شيء آخر مدهش، بامتدادت مجهولة، مرعبة للشيزري، لا تفرحه، واغلب الظن انه لن يتآلف معها، واذا حدث، فليس الأمر بهذه السهولة. يتذكر انه كانت ثمة قلعة، واشجار بلوط، وسنديانات تتناثربين القمة والقاع،

وطيور، وسباع، وعيون ماء كان يرتوي منها . هذه جفت، والقلعة بادت، ولا شيء مما يعرفه.

راى اعمدة طويلة لم يرها من قبل. لها سيقان اشجار، ولكنها جرداء، عارية، بلا اغصان واوراق. اعمدة تتقاطع بينها اسلاك رفيعة، رتبت بطريقة اثارت دهشته. اللعنة، لم تكن الحال في زماننا هكذا، همس الشيزري مع نفسه، واستدار الى الخلف يبغي العودة للقبر، فالدنيا غير الدنيا، وهذا العالم الذي يحيط به لا علاقة تربطه به. لم يعرف من اين خرج، ولا اين قبره، فايقن ان الشام اضاعت جذرها الضارب في الأرض.

مزقت اذنيه صرخة حادة، حاصرته بالصدى الذي ياتي من جهات الجبل الأربع، دار حول نفسه دورة كاملة، متخيلاً انه المنقذ، وان الذي صرخ ابو رفول، يروي قصة ابنته التي اختطفها الفرنجة ثم تحررت بالموت انتحاراً او هروباً. واين رفول من هذا الزمن الجديد، بل ان فراسخ تفصله عن مكان انتحارها في نهر العاصي البعيد عنه. ويسال نفسه: من الذي يصرخ ؟ وهل ما يزال الفرنجة من حوله، يحيطون بالشام وخيول فرسانهم تدق الابواب منها ! هبط الشيزري في التيه ليبحث خلف الصدى، فارس بلا فرس، الا من ساقين اعياهما الكسل الطويل:

من هذه التي ارى
دمشق الشام ام دمشق الفرنجة
رقاب الناس فيها انحنت،
وانحنت الظهور
بالجور الزمان

* * *

عند مدخل سوق الحميدية توقف الشيزري ظل يدوّن الذي يراه خلسة، عين على ما يكتب، والثانية خلف الناس، وبينهم، تتحرى فوق الجلود وتحتها. رجال يتاجرون بالعملة، بصوت مهموس او علني. قوادون وانتهازيون.. يتشبثون بالغرباء، ويلاحقونهم الى ابعد نقطة في السوق المزدحمة. خلّص نفسه بمعجزة ومضىٰ.. توقف في ساحة المرجة، للحظات او دقائق. ساءه انهم يبيعون الخمرة مغشوشة رغم انه لا يثمل. والناس يشترون، يضحكون ويمشون.

حلق به طائر الترحال وحط في المزرعة، في ابي رمانة، في الصالحية، في المهاجرين، ارصفة تكتظ بوجوه رخامية باردة، تطل منها عيون مذعورة، خريفية، تساقط بريقها، فبدت للشيزري بلا حياة تحلق الناس حوله من اعمار مختلفة، يتمايلون، يقتربون او يبتعدون، يلطمون بعضهم او يتحاضنون فايقن انه في عاصمة تشح فيها الفرسان.

ويكتب في «الاعتبار»:

عندما نزلت في الشام سنة الف واربعمئة وتسع للهجرة، التف حولي الناس يتكلمون بعربية هجينة فيها كثير من الرطانة الاعجمية، ومفردات لا اساس لها في لساننا العربي البليغ، واخذوا يتندرون بي كما لو انني من كوكب آخر. وساءني فيهم أنهم كثيرو الضحك، يدغدغون خواصر بعضهم فيرقصون، وانا بينهم في ذهول مما ارى واسمع.

* * *

لقي في ذلك اليوم مقدم القوم علوان بن حرار ابن عمي سنان الدولة شبيب بن حامد بن حميد، رحمه الله، في الحصن، وهو تِربي وَلِدَتي وُلدت انا وهو في يوم واحد، يوم الاحد السابع والعشرين من جمادي الآخرة سنة ثمان وثمانين واربع مائة، الا انه مباشر الحرب حتى ذلك اليوم، وانا كنت قطبها... فاراد علوان اصطناعه.. فقال له «ارجع الى بيتك، احمل منه ما تقدر عليه ورح لا تُقتل.. فالحصن قد ملكناه» (حصن شيزر). فرجع الى الدار وقال «من كان له شيء يعطيني اياه». (يقول ذلك لعمته ونساء عمه) فكل منهم اعطاه شيئاً. فهو في ذلك واذا انسان قد دخل الدار عليه زرديّة وخوذة ومعه سيف وترس. فلّما رآه ايقن بالموت.. فوضع الخوذة، واذا هي ام ابن عمه ليث الدولة يحيى، رحمه الله. فقالت: «اي شيء تريد تعمل ؟».. قال: « آخذ ما قدرت عليه، وانزل من الحصن بحبل، واعيش في الدنيا». قالت: «بئس ما تفعل.. تُخلّي بنات عمك واهلك للحلاجين وتروح ؟ اي عيش يكون عيشك اذا افتضحت في اهلك وانهزمت عنهم ؟ اخرج قاتل عن اهلك حتى تقتل بينهم. فعل الله بك وفعل».. ومنعته رحمها الله من الهرب، وكان من الفرسان المعدودين بعد ذلك.

«من كتاب اسامة الاعتبار»

* * *

ساله احدهم بميوعه:

ـ ما اسمك يا رجل ؟

اعتبر الشيزري ذلك بداية للحديث، فقال بهدوء:

ـ انا اسامه بن منقذ الشيزري..

وعلق آخر ساخراً:

ـ ولكن من اي البدو انت ؟

حوقل الشيزري، ووحد الله واجاب مبتسماً:

لست بدوياً يا اخي رغم ان البداوة ليست مرضاً يخشىٰ منه.

ازداد الذهول في العيون المحيطة به:

ـ لعله يسخر منا.

ـ وقد يمازحنا،

ـ انه خفيف الدم

ـ بدي لطيف

انفرط عقد الصبر عند الشيزري فصرخ في المحتشدين الذين تراجعوا عنه قليلاً:

ـ انا من شيزر، بل انا قائد فرسانها، الا تعرفونها ؟

قال أول:

ـ لعلها في بلاد بعيدة.

وقال ثاني:

ـ ربما كانت قرية بائسة.

وضحك ثالث واضاف:

ـ لعلها ضيعة في المريخ،

وصرخ الشيزري:

ـ هلموا الي.. اقتربوا..

لم يتحرك احد. رآهم يتحولون الى مومياءات ميتة. صرخ ثانية. اقتربوا، ثم سالهم.

ـ ما اسم سلطان المدينة ؟

دارت العيون في محاجرها وهي تكاد تنخلع.. ثم انفتحت الجفون على اتساعها.

احدهم تبرع وقال كلماتٍ تصطدم ببعضها:

ـ نحن لسنا في زمن السلاطين ياعم..

واكمل الشيزري يضيف الى معلوماته:

ـ اسامة بن منقذ الشيزري

وتمتم الرجل والعيون تراقبه:

ـ ياعم اسامة بن منقذ الشيزري

واعاد الشيزري السؤال:

ـ ما اسم الامير ؟

واجاب احدهم:

ـ اسمه القرداحي حافظ.

قالها الرجل متلعثماً كانما يخشىٰ ان يسمعه احد.

واضاف الشيزري:

ـ من اي العرب هو ؟

ـ رآهم يتبادلون النظرات لا يقدرون على الاجابة. امتدت يده الى مكان السيف، فلم يجد سوى غمد فارغ يتدلىٰ مثل ريشة بلا وزن. وصرخ:

ـ اهو من الفرنجة ؟

لم ينبس احد بكلمة.. تراءى له انه امام اصنام جامدة لا حياة فيها، تحني رؤوسها صاغرة.. اصنام بشرية لا حول لها ولا قوة، كانها البيادق فوق رقعة الشطرنج:

ـ قديماً كانت العرب لا تقبل بغير العربي يقودهـا، فمن يكون هذا الحافظ القرداحي حتى تسيّدوه عليكم ؟

زحف اللغط بين الحضور، وراحوا يتمتمون فيما بينهم، احدهم يسحب الآخرين من يده، وهذا الآخر يتبعه ساحباً وراءه خيبته من نفسه.. عبثاً حاول الشيزري اعادتهم اليه، فوجده نفسه وحيداً ينشد من شعره قبالة بنادق احاطت به:

ظلمت شعري وليس الظلم من شيمي
يطيعني، حين ادعوه واعصيه
يهم ان يذكر القوم اللئام بما
فيهم فازجره عنهم واثنيه

ثم سالهم:

ـ هل انتم من عسس حافظ القرداحي ؟

اسرعت الاذرع إليه تسابق بعضها، ممسكة باطرافه، وتخيل لحظتها اي صيد ثمين يكون. اثنان شدا ذراعيه الى الخلف، واوثقاه، بينما ثالث يفتش في جيبه عن عصابة يغلق بها فمه الذي استطاع ان ينشد:

ما مقام الحر في ارض بها الناس قليل
بلد فيه عزيز القوم مقهوراً ذليل
لست ارجوك وقد لاحت لعيني المحول
انما يرتاد ارض السحل مغرور جهول

هوى شرطي بكعب بندقيته على عنقه من الخلف، فهوى مثل شجرة، لحظة فتح عينيه، وجدانه في عالم غير الذي كان فيه. جدران عالية يتوزع فوقها حراس شرسون، مدججون، يطيلون النظر اليه، والى اخرين مثله في باحة السجن، يرتدون ملابس زرقاء غامقة.

وسال شرطياً كان يذرع الارض قريباً منه:

ـ اين انا ؟

فاجابه الشرطي باقتضاب:

ـ انت في سجن القلعة ياحبيبي..

وهمس الشيزري باستغراب مع نفسه ثم ارتفع صوته:

ـ سجن القلعة! وهل انا في دمشق ام في مدينة اخرى ؟

بذهول اجابه الشرطي:

ـ انت في دمشق..

كان عليه لكي يرى الوجوه المحيطة به ان يتحرك في دائرة كاملة. واعتقد لحظتها انهم يخافونه، اكثر من سواه، بل لم يكذب احاسيسه، فالبنادق تتجه نحوه، افواهها، كانما ستنفتح بعد قليل، ليطلع الرصاص القاتل.. ووجدهم يقتادونه الى عسكري بدين، يجلس خلف منضدة قهوائية، وفوقه الى الخلف صورة لرجل مفلطح الوجه، طويل الانف، ضخمه، لا يبدو انه يعرف الشفقة:

ساله العسكري البدين:

ـ اسمك ؟

اجابه بنظرات لم تفارق الصورة:

ـ اسامة بن منقذ الشيزري،

وصرخ البدين:

ـ اجبني وانت تنظر الي، دعك من صورة الرئيس الآن، الم تره من قبل ؟

ـ رايته، قالها الشيزري باقتضاب.

واعاد العسكري البدين السؤال:

ـ من اين انت ؟

ـ من شيزر

وتلعثم العسكري:

ـ شيزر...

ـ انت ايضاً لم تسمع بها ياسيد ؟ وآل منقذ الذين حاربوا الفرنجة وهزموهم، الم تسمع بهم ؟ الا تعرف تاريخك ياسيد ؟

ـ عن اي تاريخ تتحدث ؟

ـ هكذا الحال اليوم.. لشيزر تاريخ، وانتم لكم تاريخكم.

ـ ولكنك لم تخبرني اين تكون شيزر ؟ في اي البلاد ؟

ـ ليست بعيدة عن حماة... اظنك لا تعرف مدينة حماة ايضاً !

وضحك العسكري البدين، ومط شدقيه:

ـ حماه.. اعرفها جيداً...

ـ شيزر لا تبعد عنها كثيراً.

ـ ملابسك التي جئت إلينا بها تحيرني..

ـ جماعتك هم الذين جاءوا بي،

ـ المهم.. اراك ما تزال تطوق خصرك بهذا الغمد الفارغ، كانك واحد من الفرسان..

ـ الم اقل لك بانك لا تعرف شيئاً...

ـ الصحيح، فانا لا اعرف شيئاً عنك.

ـ ولماذا جئتم بي الى هنا ؟

ـ للتحقيق، نريد معرفة من تكون.

ـ شاعر وفارس،

ثم أردف الشيزري:

ـ اتسمح بأن اسمعك من شعري ؟

قال العسكري البدين وهو ينتصب واقفاً:

ـ هذا شيء لطيف، فانا احب الشعر.

وانشده الشيزري:

لخمس عشرة نازلت الكماة الى
ان شبت فيها وخير الخيل ما قرحا
اخوضها كشهاب القذف مبتسماً
طلق المحيا ووجه الموت قد كلحا
اغدو لنار الوغى في الحرب ان خمدت
بالبيض في البيض والهامات مقتدحا
فسل كماة الوغى عني لتعلم كم
كرب كشفت وكم ضيق بي انفسحا

لم يكن امام العسكري البدين غير ان يصفق له. صفق وهو ينحسر الى الخلف يُداهمه خوف مفاجيء. وانشده الشيزري مقاطع اخرى من شعره، لم يكن امام العسكري غير التعبير عن استحسانه لها، ومن يعرف، فربما كان يداهن الشيزري، خشية منه، او لكسب وده لاكتشاف المزيد من حياته.

وقال الشيزري:

ـ لي الى جانب ديواني الشعري، عدة كتب، ابرزها الاعتبار، يقولون ياسيد، ان صفحات منه قد ضاعت، وهاانذا احاول اعادة كتابتها من جديد.

وراح الشيزري في ليلته اللاحقة نضيف الى كتابه الاعتبار، مستنيراً بضوء هزيل، يتبخر من فانوس عتيق:

يوم خرجت من القبر، سمعت صرخة تستغيث، فاعتقدت انهم الفرنجة من جديد، ينزلون بالبلاد، ويعذبون العباد ، وهبطت نازلًا الجبل ، اترك خلف ظهري قاسيون، قاصداً

دمشق، ومن هول ما رايت، عرفت انني في زمن جديد، وان معين الدولة قد اسلم الحكم لغير الحافظ لدين الله، او ذمة العرب، المدعو حافظ القرداحي، فقلت اننا في زمن الطوائف، والتراجعات، وان العرب مصيرها تهدده الفرنجة من جديد.

* * *

ثم اضاف الشيزري يكتب:

تسللت تسلمني الأزقة الى بعضها. الليل يرتعش وفي الطرقات قطعان العسس الليلي. حمدت الله انه أعمى عيونهم، فلم يبصروني. القيت وجهي للصحراء الممتدة نحو الشرق، ابحث عن وطن اخر. تعب وعطش، تنوء تحتهما ساقان تغالبان المرتفعات والمنخفضات وانا امضي اقهر بالمستحيل المستحيل.

جلست، او لعلني تمطيت على ظهري ابحث عن نجمة السعد في السماء. غفوت، وصحوت. وقع الحوافر ياتيني ويسبقه الصهيل.. ليت لي فرس امتطي فوقها صهوة المدى ثم امضي نحو التخوم البعيدة، لكنني فوجئت بالصوت ياتيني على عجل:

ـ اهلاً بك في العراق يا اخا العرب

هزتني فرحة المستجير بالله من الضياع في الفلوات الواسعة.. قلت ابحث عن جواب:

ـ واين انا من الموصل يا اخا العرب ؟ فلي فيها اصدقاء واحباب، ولي فيها الذين حاربوا الفرنجة، أجبني، احقاً انا في العراق ؟

وسالني الرجل بمودة واضحة:

ـ وهل انت من ارض الشام ؟

ـ ربما تعرفونني...

ـ قل اسمك واسم ابيك وجدك، بيننا من يعرف في جذور العرب، ويعرف اسرار البلاد.

ـ انا اسامة بن منقذ الشيزري، من العرب الكنانيين، ولقد اسماني ابي كذلك تيمناً...

لم يتركني الفارس اكمل حديثي فقاطعني:

ـ اسمك تيمناً باسم اسامة بن زيد، وقد كنت واحداً من فرسان عصرك وزمانك، قاتلت الفرنجة حول قلعة شيزر، فانتصرت، وكنت شاعراً كثر الحاسدون من حولك، فطردك عمك وطفقت تبحث لك في البلاد عن خندق يقاتل، فجئت الى نينوى،

فاردفت بفرح:

ـ كان ذلك في ايام نورالدين

ـ وقاتلت مع صلاح الدين الايوبي، ولك كتب عديدة.

الثاني قال:

ـ قرات ديوان شعرك.

والثالث قال:

ـ وانا قرات كتاباً عنك

والرابع قال:

ـ فتشت عن كتابك «الاعتبار» فوجدته.. ثم قراته، يقال ان صفحات منه قد ضاعت

قلت:

ـ وهانذا ادونها من جديد؛

قال الاول:

ـ هاك حصاني ايها الشيخ الجليل، خذه فهو لك..

* * *

ومن طريف ما جرى لي في الطريق، انني نزلت ليلة اصلّي المغرب والعشاء قصراً وجمعاً. وسارت الجمال. فوقفت على رقعة من الارض وقلت للغلمان «تفرقوا في طلب الجمال، وعودوا اليّ.. فانا ما ازول من مكاني». فتفرقوا وركضوا كذا وكذا فما راوهم. فعادوا كلهم اليّ وقالوا «مالقيناهم، ولا ندري كيف مضوا». فقلت: «نستعين بالله تعالى ونسير على النوء». فسرنا ونحن قد اشرفنا من انفرادنا عن الجمال في البريّة على امر صعب.

وفي الادلاء رجل يقال له جزّية، فيه يقظة وفطنة فلما استبطانا علم انّا قد تهنا عنهم.. فاخرج قُداحة وجعل يقدح، وهو على الجمل، والشرار من الزند يتفرق كذا وكذا. فرايناه على البعد.. فقصدنا النار حتى لحقناهم.. ولولا لطف الله وما الهمه ذلك الرجل كنا هلكنا.

«من كتاب الاعتبار»

* * *

صاحت الديكة، وتململ الشيزري في فراشه، ثم تسلل مع الغبش الصباحي الى حظيرة الحيوانات، تستقبله برودة آخر الليل، ورائحة الروث تهب هادئة، فتذكره بايام خلت.

وقف الى جانب حصانه، كانما ليطمئن عليه ويبوح له

بفرحه. امتدت كفه تمسد رقبته، وتداعبه، والحصان يتيه اختيالاً، وهو يتشمم الشيزري. عبث بالكذلة فوق الجبين، واذ احس ان مخلاته قد فرغت، اسرع يملؤها بالشعير ويقدمها الى طرّاد وهو يهمس:

ـ منذ اليوم سيكون اسمك طرّاد.

والشيزري كذلك، راى قطعان الغنم والماعز وهي تختفي مبتعدة خلف ثغائها في رحلة النهار باحثة عن العشب.. لم يعد بينه وبين شروق الشمس غير وقت قصير، امضاه في اكتشاف ما حوله من بيوت طينية، وحجرية، وزرائب وساحات. وقعت عيناه مع اولى خيوط الفجر عن قطع من القماش الأسود، تتوزع هنا وهناك، مشدودة الى قوائم خشبية تتارجح امام الريح، فاندفع نحو الاولى، فالثانية، فالثالثة، واخذ يقرا بصوت مرتفع: ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله امواتاً بل احياء عند ربهم يرزقون». وقرا اسماء الشهداء، وكلمات مندلي، العمارة، الفاو، البصرة، الفيلق السابع.... الخ.

ـ هل عاد الفرنجة من جديد ؟ بامتعاض استوضح الشيزري، واجابه رجل خشن الصوت..

ـ انهم الفرس في هذه المرة.

تمتم الشيزري مع نفسه. قال شيئاً لم يسمعه احد، ولكنه اضاف بصوت مسموع:

ـ الفرس في كل الأزمنة هكذا، لا يحبون العرب.. اغرورقت عينا الشيزري بالدموع، ثم ابتسم.

قال الرجل:

ـ فما الذي يبكيك ؟

ـ حالات رايتها في الشام، لم ار مثلها الاّ في زمن الفرنجة عندما اغاروا على شيرز وسواها من ارض العرب.

واردف الرجل:

ـ وماالذي يدعوك للابتسام !

فاجاب الشيزري يطفح بالبشر:

ـ هنا غير ما في الشام.. وربما يختلف عما في ديار العرب... من هذه البيوت، يخرج الشهداء ليصنعوا مستقبل العرب.

وقاطعه الرجل:

ـ ونحن نحارب ياشيخ، لا ننسىٰ اجدادنا الاوائل، أولادنا يستمدون بطولاتهم منكم.

واضاف رجل آخر:

ـ التاريخ العربي لا يغيب عن اذهاننا، نستحضره ونمضي في وهجه منتصرين..

وهمس الشيزري مع نفسه:

ـ ستنتصرون.

واندفع الى حصانه، فحلّ وثاقه، ثم مضى فوقه يثير خلفه نهراً عريضاً من الغبار، يمتد يمتد، واختفى متوغلاً في الجنوب، والعيون تشيعه، مثل حلم هارب، جميل، اتى ومضىٰ مثل برق خاطف.

انفتحت امام الشيزري المدن والقرىٰ تُعلق فوق صدرورها ـ الجدران أوسمة الحياة. اسماء الذين مضوا عند التخوم تحتضن جلال درب الالام الذي كان يتخيله، واقواس النصر التي تزدحم حولها وجوه الشهداء وهي تراقب جموع المنتصرين العائدين من جبهات الحرب.

لم يكن امام الشيزري من عناء الطريق غير ان يمضي القيلولة مستظلاً بنخلة دانية قطوفها. اخرج أوراقه ومضىٰ يكتب من جديد:

انحدرت مع الطريق الذاهبة الى الفاو بعد ان غادرت البصرة، مدينة المدن مثلما قيل لي.. ولقد وجدتها كذلك، فالنلس فيها صامدون، يستبشرون بايام قادمة، لا توقف حركتهم قنابل او صواريخ. اعتقدت للوهلة الاولى ان البيوت التي تحف بالطريق الذي سلكت، ستخرج مندهشة لرؤية حصان مسروج، وفوقه فارس قديم، ولكن سرعات ما ايقنت، انني لم اجيء فوق كائن خرافي، فالعروبة تمشي هنا، على قدمين وساقين، وانني لست غريباً.

اوثقت الحصان الى جذع النخلة وجلست. تقاسمت والحصان ظلها، واكلنا من تمرها الرطب الندي، كلانا فرح بصاحبه، والأثنان نلاحق المدى المفتوح للافق البعيد. واذ انا على هذه الحال، توقفت على مقربة مني سيارة عسكرية، نزل منها ملازم شاب، تغالب لونه سمرة ضاحكة، وامتدت يده اليّ بزمزمية ماء، تناولتها، وشربت، واسقيت الحصان على قدر ما سمحت لنفسي. هزتني الفرحة وانا احتضن الملازم الشاب، واقبله من وجنتيه، ثم كتبت في نهاية الورقة:

هنا الفتيان لهم حكمة الكبار، والذين
كانوا يعبرون نحو الجنوب، ترتفع
ايديهم بالتحية.. ولعلني لا اخاف
الحقيقة ان قلت: انهم وفرسان
شيرز يبعثون في النفوس الأمل،
بل انني تخيلت نفسي واحداً بينهم

امضي الى الحرب لكي نصنع
الحياة

* * *

تناقلت الألسن قصة الشيزري، وهو يمضي فوق الطرآد من خندق الى اخر، ومن فوج الى فوج. اثارت القصة في النفوس مشاعر متباينة، وصار مثار حديثه وجدل متصلين، لا يكاد يخلو مجلس للجند من سيرته.

ـ ابن منقذ الشيزري يغادر قبره.

ـ الشيزري يهرب من أرض الشام الى الفاو.

ـ انه يتوضأ برمل المملحة ويصلي،

وحسم رابع الجدل فقال:

ـ هذا ما يعنيه استحضار التاريخ في الحروب..

وعلق خامس:

ـ الشيزري اتى يبحث عن خندق يقاتل في زماننا...

وقاطعه الرابع:

ـ ولكنه يبعث فينا صور البطولة، اتنكر هذا ؟

ـ لا، قال الخامس باقتضاب، وراح يلاحق موجة من غبار سرعان ما انقشعت ليطلع منها الشيزري على ظهر حصانه.

جلس الشيزري، والحضور من حوله يقتربون ويقتربون، كانما ليتباركوا به، وهو في شغل عنهم مع اوراقه وقلمه، ولحظة ساله احدهم عمّ يكتب قال:

ـ انني اعيد الى كتابي «الاعتبار» قصصاً ضاعت، جئت اصوغها من وحي بطولاتكم، وما الفارق، انتم تحاربون الفرس، ونحن حاربنا الفرنجة، انتم تقاتلون دفاعاً عن الوطن، ونحن فعلنا الشيء نفسه.

ـ تبدو فرحاً ايها الفارس الجليل،

ـ جئت بعد ان ايقظتني صرخة تستغيث، واثار بي صهيل الخيول نشوة كدت افقدها. كان سمعت وقع حوافرها وهي تدق حول القبر وتدق، تطالبني بالخروج، بل انا الذي خرجت، وهانذا بينكم، اكتب في «الاعتبار» من جديد.

تركهم وشانهم ومضى الى شانه مع القلم والأوراق، يكتب ويكتب، وقنابل التنوير تسحق عتمة الليل، تعطيه فرصة الكتابة:

بين الخندق والشمس وجه محارب. هنا تولد القصص وينبعث العراق.. اسماء وتواريخ لونت دفتر الحرب بالمستحيل من فعل البطولة، وما ترويه الخنادق من وقائع يشبه الحلم الجميل، عراقهم البهي اطلق العصافير لتبني اعشاشها بين المفاصل وفي القلوب. صار الواحد منهم وطناً بكل ما تعنيه المفردة من تراتيل الحياة.

وكتب الشيزري في صفحة لاحقة:

بيوت الطين بلا سقوف.. بعضها تكوم بين الجدران وانصافها، والغالبية منها تساوت مع الأرض. في الطرقات بقايا نثار ابواب الخشب ونوافذ ممزقة. اشجار النخيل اما بلا رؤوس، والتي انكسرت حملت هوية المسيح، فتصالبت فوق الارض معلنة ان الحرب مرّت من هنا.

الليل جرح راعف يمطر الأسى. للتراب لون الدم، وفي الهواء رائحة البارود، قطعان الخنازير التي جاءت مع الاحتلال تراجعت. انكسر الرمح الغادر عند حد الفاو امام بوابات المدينة، فاذا الطوفان بحر جثث، وسلاح بارد ورصاص وقنابل.

احذية الجند المنكسرين بين جثث القتلى، النتوءات فوق سطح الارض كتل اللحم، تتشابك او تتباعد، وبين الموتى اشرطة رصاص وسلاح ميت.

يد ترتفع من بين الجثث تحمل قنبلة في الكف.

فوهة بندقية،

منها يطلع بركان النار.

اليد تسقط. القنبلة تتدحرج. تموت او هي تصمت. رأس وخوذة.. الخوذة قرب الراس تنخرها الثقوب ثلاثة جنود عراقيين خلف متراس الرمل. المتراس صخرة. خلف الصخرة شط وماء وفي البعيد غيلان شر، والثلاثة بالانتظار.

واستدرك الشيزري:

دخلت الفاو مع المحررين في غرة رمضان من عام الف واربعمائة وثمانية للهجرة، فايقنت ان امة العرب ما تزال بخير، وان لها في حاضرها مايبشر بمستقبل كبير، ان احدى وعشرين صفحة لا تكفي، فما احوجنا الى «الاعتبار من اخبار الفاو»، ذكريات وبطولة، بطولة وذكريات.

رواية الرجع البعيد

الرؤية والبناء

د. شجاع العاني
كلية الاداب - جامعة البصرة

بعد اكثر من ثلاثة عقود ، امضاها القاص الكبير فؤاد التكرلي في كتابة القصة القصيرة ، اصدر روايته الاولى «الرجع البعيد - ١٩٨٠» فجاءت شامخة شموخ « موعد النار» و «القنديل المنطفيء» واقاصيص الكاتب الاخرى ، التي تشهد على ان القاص شديد الاحساس بالمسؤولية ازاء فنه القصصي ، وان هذا الاحساس الشديد بالمسؤولية الفنية ، ربما كان السبب الاول وراء قلة القصص التي نشرها القاص طوال اكثر من ربع قرن من الزمن .

وتشكل رواية «الرجع البعيد» تحديا واضحا للقاريء والناقد معا ، فهذا العمل الفني ، الذي يعد تجسيدا للحداثة بكل معانيها ودلالالتها ، هو ابعد ما يكون عن الانساق الذهنية والبنائية التقليدية التي اعتادها القاريء او الناقد ، ولذلك فان عملية التلقي لمثل هذا النص الروائي تتطلب من القاريء جهدا ومشاركة كبيرين ، لاتحتاجهما الانساق البنائية والذهنية في النصوص التقليدية ، بحيث يمكن القول ، ان هذه الرواية لا تمنح نفسها للقاريء ، من خلال قراءة واحدة، بل تتطلب قراءات متعددة كيما يقف القاريء على المستويات العديدة التي ينطوي عليها النص القصصي .

ويمكن ان نوضح مزاعمنا هذه ، اذا ما تذكرنا تقسيم رولان بارت للادب ، في كتابه النقدي اس / زت ١٩٧٠ ، الى نوعين او نمطين من الادب ، احدهما «يعطي القاريء دورا ووظيفة واسهاما لينجزه ، والى ما يجعل القاريء خاملا فائضا متروكا مع لاشيء اكثر من الحرية البائسة لتقبل النص او لرفضه جاعلا منه ذلك الرمز المناسب ولكن الواهن للعالم البرجوازي اي الى مستهلك خامل لدور المؤلف بوصفه منتجا، وهذا النمط الاخير من الادب هو ما يدعوه بارت بالادب القرائي او الادب للقراءة، والمرور فيه من الدال الى المدلول واضح ولا يحتاج الى اي اسهام يبذله القاريء . وفي مقابل الادب للقراءة ثمة النوع الاخر من الأدب فهو الادب الكتابي او الادب للكتابة ، والنصوص التي تنتمي الى هذا النوع من الادب هي على العكس من الادب للقراءة لا تفترض شيئا «ولا تعترف بانتقال ميسور وسهل من الدال الى المدلول ، فهي مفتوحة لـ «لعب» الشفرات التي نستعملها لتقريرها الدالات التي تسير في النصوص القرائية وترقص في النصوص الكتابية [1] انه نص النشوة ، كما يسميه بارت الذي يربك القاريء ويزلزل قناعاته التاريخية والحضارية والنفسية ، كما يزلزل قيمه وذوقه المالوفين .

وفي الوقت الذي يقتصر فيه النص القرائي التقليدي على شفرة واحدة ، يتعامل معها القاريء هي الشفرة «التاويلية»، وهي في الرواية شفرة سرد احداث الحكاية التي يترتب على ترتيبها في الحكاية التشويق والغموض او السر ، الذي لا يلبث القاريء ان يكتشفه بعد ان يكشف عنه النص ، اما النصوص الكتابية فانها تنطوي على شفرات عديدة على القاريء ان يتعامل معها ، كشفرة الدالات ، والشفرة الرمزية ، والشفرة التخمينية ، والشفرة الحضارية [2].

وقد يتساءل بعضهم عن سبب زعمنا ان هذا النص

الحديث ، يشكل تحدياً للناقد ايضا ، الجواب على ذلك يكمن في مسالتين مهمتين ، اولاهما ان عملية النقد ليست سوى قراءة مسلحة بشيء من الخبرة والحصافة اللتين لا تمتلكهما قراءة القارىء العادي . اما ثانية المسالتين فهي خاصة بالنقد الادبي في العراق ، وتخلف هذا النقد عن الحركة النقدية في بعض الاقطار العربية الاخرى ، التي اتيح لنقادها اطلاع مباشر وعريض على المناهج الجديدة في النقد الادبي الحديث ، وهو امر مازالت تفتقر له - ولشديد الاسف - الحركة النقدية في العراق ، ومن هنا كان افتقار الناقد العراقي الى الكثير من المهارات التي يمتلكها شقيقه او زميله العربي ، وخاصة في مصر واقطار المغرب العربي . ولكي نقف على اسرار البناء في رواية «الرجع الاخير» وعلى مظاهر الحداثة ، في هذا البناء ، نرى ان نبدأ هذه الدراسة النقدية ، بدراسة الزمن وابنيته في الرواية ، هذه الابنية التي تشكل بانساقها الحديثة ، اكثر مظاهر الحداثة الفنية في الرواية ، ثم يلي ذلك ، الحديث عن الوصف وبناء المكان في الرواية ، ثم الحديث عن بناء المنظور فيها .

■ السرد وبناء الازمنة ■

يميز النقاد بين مظهرين من مظاهر القص ، هما السرد والقصة المتخيلة التي يرويها مدخلا عليها الكثير من التعديل والتغيير ، وفي الوقت الذي يميز فيه «فورستر» بين «الحكاية» التي تتميز بالتسلسل الزمني و «الحبكة» التي تضيف الى التسلسل الزمني ارتباط الاسباب بالنتائج . فضلا عن الغموض والسر الكامنين فيها , وما يخلقانه من عناصر تشويق - في نفس الوقت فان الشكليين الروس . وخاصة توماشفسكي يميز بين «المتن الحكائي» الذي يعني «مجموع الاحداث المتصلة في ما بينها ، والتي يقع اخبارنا بها خلال العمل ، ان المتن الحكائي يمكن ان يعرض بطريقة عملية .. حسب النظام الطبيعي ، بمعنى النظام الوقتي والسببي للاحداث» ان المتن الحكائي لا يستلزم لدى الشكليين «علاقة زمنية ، ولكن ايضا علاقة سببيّة» . بمعنى ان المتن الحكائي لا يستلزم -كالحكاية عند فورستر- تسلسلا زمنيا حسب ، بل يستلزم عنصر السببية ايضا ، اما المبنى الحكائي فهو يتالف من نفس الاحداث التي يتالف منها المتن الحكائي ، لكنه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا [٣] .


فؤاد التكرلي

ويرى «تودوروف» ان الاختلاف بين نظام الاحداث ونظام الكلام بديهي ولكنه لم ينل حظه كاملا من النظرية الادبية الا عندما اعتمده الشكليون الروس كقرينة من القرائن الاساسية لاقامة تعارض المتن (نظام الاحداث) والمبنى (نظام الخطاب) وفي نفس الوقت يشير الناقد الى ان المظهر الزمني للسرد او «الاخبار يسمح لنا بالانتقال من الخطاب الى التخيل ، وتطرح قضية الزمن بسبب وجود زمنيتين تقوم بينهما علاقات معينة : زمنية العالم المقدم وزمنية الخطاب المقدم له» [٤] (بكسر الدال) .

ومن الملاحظ ان التنافر بين ترتيب الاحداث في المتن الحكائي ، وترتيبها في المبنى الحكائي ، وما يترتب على هذا الترتيب من تغيير في الانساق البنائية لزمن الاحداث - هذا التنافر بات شديدا في القصة الحديثة ، على العكس من اشكال القص التقليدية القديمة ، التي لم تكن تنطوي على مثل هذا التنافر الشديد [٥] .

ان العلاقة بين السرد وما يسميه «ريكاردو» في كتابه - قضايا الرواية الحديثة - بالقصة المتخيلة ، او الخطاب والتخيل ، كما يسميها تودوروف ، هذه العلاقة تتخذ حسب راي جيرار جينيت اربعة اشكال . اما تودرورف فقد اجملها في ثلاثة اشكال هي «القص المفرد حيث يستحضر خطاب واحد حدثا واحدا بعينه ، ثم القص المكرر حيث تستحضره عدة خطابات حدثا واحدا بعينه ، واخيرا الخطاب المؤلف حيث يستحضر خطاب واحد جميعا من الاحداث (المتشابهة) ......»[٦] اما النوع او الشكل الرابع ليس الا وجها اخر للقص المفرد .

ويهمنا هنا ان نشير الى السرد «المكرر» الذي يترتب

عليه نسق بنائي خاص للزمان في رواية الرجع البعيد ، فالتكرار في السرد ينشا «عن عمليات مختلفة : عن استعادة الشخصية ذاتها للحكاية نفسها استعادة ملازمة ، او عن وجوه متكاملة من قص عدة شخصيات للحدث نفسه (مما يخلق وهما مجسادياً، او عن القص المتناقض لشخصية او عدة شخصيات تشككنا في الواقع او في المحتوى الحقيقي لحدث بعينه » [٧] . ويمكن هنا ان تثار مشكلة خاصة بمصطلح المتكرر ، فالتكرار يحدث فعلا عندما تقوم الشخصية باستعادة نفس الاحداث ، ومثاله في رواية الرجع البعيد ، استعادة مدحة لحدث رؤية الكلب المدهوس . او استعادته للاحداث الخاصة باكتشافه لعيب «منيرة» بعد زواجه منها ، او استعادة لاحداث او وحدات معينة من الاحداث ، ابرزها ان يتكر ر سرد واقعة طرق باب الدار وظهور شابين مسلحين يطلبان جهاز تلفزيون او راديو مرتين في الجزء الثاني من الفصل الثاني عشر ، فقد ورد سرد الحدث بهذه الصورة في الحالة الاولى : «تكررت الطرقات .. قام من مكانه شاعرا ببعض الاضطراب . صرت الباب الثقيلة . كانا شابين مسلحين ملتحيين سالاه بصراحة وايجاز عما اذا كان لديهم جهاز تلفزيون او راديو . اجابهما بالنفي ص ٣٥٦» ثم يسرد الحدث ثانية من وجهة نظر نفس الشخصية بالصورة التالية «ومر الشابان الملتحيان، واخبرهما بما ارادا فعادت للحاج هلوسته التركية اللامترابطة ص ٣٦٤» .

لقد سقنا هذا الحديث ، وهذه الاقتباسات ، لكي نبرهن ، على حقيقة مفادها، ان روايتن لحدث واحد ، لا يمكن ان تكونا متطابقين ابدا ، فكيف اذا ما كان التكرار في السرد ناشئا عن اختلاف في وجهات النظر ؟! واذا ما كان سرد الحدث الواحد ، يتم اكثر من مرة من خلال وجهات نظر متعددة ؟ لكل هذا فاني ساميز هنا بين نمطين من السرد المتكرر ، نمط يقوم على رواية الاحداث او استعادتها من وجهة نظر واحدة ، او من قبل شخصية واحدة ، ونمط يقوم على التكرار الناشيء عن الاختلاف في وجهات النظر وهو ما سادعوه بـ «السرد المتعدد» الذي يسري ايضاً على التعددية الناشئة بسبب تناقض شخصية او عدة شخصيات تشككنا في الواقع او في المحتوى الحقيقي لحدث بعينه على حد تعبير تودوروف هذا التناقض الذي نجد مثالا له في رواية «موسم الهجرة الى الشمال» عندما تختلف الروايات وتختلف الشخصيات وتتناقض بخصوص شخصية «مصطفى سعيد» .

ان مصطلح «المتعدد» هو مصطلح خاص بالعلاقة بين السرد والقصة المتخيلة ،! من حيث نظام الاحداث اما عندما نتكلم عن التعددية في السرد من زاوية زمنية خالصة فان مصطلح «السرد المتعدد» يصبح بدوره غير دقيق وعلينا استخدام مصطلح اخر بديلا له ،

يتم القص باستخدام الفعل الماضي ، وغالبا ما يبدأ القص او السرد ، بعد ان تكون احداث الرواية قد وقعت وانتهت بكاملها . الا ان الزمن الماضي في القص يصبح حاضرا ، والقارىء يعيش الاحداث وهو يقراها، وكانها تحدث في الحاضر ولكن القص يتحرك ويتذبذب بين ثلاثة ازمنة ، فهو في الوقت الذي يتجه من الحاضر الى المستقبل ، يعود في ارتدادات سريعة الى الماضي الذي قد يكون ماضيا قريبا او ماضيا عميقا ، ينأى في العمق احيانا ، الى اناء بعيدة كطفولة الشخصية او صباها .

وقد يقع هذا الماضي بعد بدء احداث الرواية ، او قبل بدء هذه الاحداث ويطلق على العودة الى الماضي مصطلح «الاسترجاع» ، ويتنوع هذا الاسترجاع بتنوع الماضي ومدى عمقه ، فيكون داخليا انا ، وخارجيا انا اخر وداخليا وخارجيا في ان ثالث فيدعى عندئذ بالاسترجاع المزجي . [٨] .

ومع ان السرد يتحرك بين هذه الازمنة الثلاثة ، فيمكن ان نتصور نمطا من السرد يتحرك من الحاضر باتجاه المستقبل ، دون ان يرتد الى الماضي ، او ان هذا الارتداد يكون بحدود ضيقة جدا ، وهذا السرد الذي يمكن ان ندعوه بـ «السرد الافقي» او الخطي هو اشد انواع السرد بدائية ومن شانه ان يلغي ذاكرة الشخصية القصصية من ذات الى موضوع ، كما يرى ميشيل بوتور .

اما النوع الثالث من السرد - وهو السرد الذي يقوم عليه بناء الرجع البعيد - فهو السرد الذي لايتذبذب بين الازمنة الثلاثة حسب ، بل وتتكرر فيه العودة الى الماضي باستمرار ، بسبب التعددية في السرد التي تجعل القارىء يرى حدثا معيناً او مجموعة من الاحداث من وجهة نظر اكثر من شخصية من شخصيات الرواية ، ومن شان هذه العودة الى الماضي في مثل هذا السرد . والحركة الذائبة بينه وبين المستقبل ، مرورا بالحاضر ان يتخلق سرد شبيه في حركته الزمنية بحركة اللولب بحيث يمكن ان نصطلح عليه بـ «السرد اللولبي» . وهذا النمط من السرد ، هو اشد انواع السرد حداثة ، وقد نشا بتأثير الموسيقي السمفونية، بالرغم

من ان الكتاب الانكليز ، استخدموا السرد المكرر في رواياتهم في القرن الثامن عشر.

وتنطوي رواية الرجع البعيد ، التي تهيمن اللولبة على سردها ، على مفهوم نسبي للزمن وبلاستيكي للعالم ، فثمة زمن عام لاحداث الرواية يكون في مجموعه عاما او اقل ، لكن هذا الزمن العام للاحداث ، هو فضاء تطفو فيه ، كما الاجرام السماوية ، ازمنة خاصة عديدة ، هي ازمنة الشخصيات وهذا المفهوم النسبي الفردي للزمن ، يتردد على لسان اكثر من شخصية ، اذ تقول منيرة : «وفي كل الاحوال : خلال الزمان الانساني للفرد ، لا يليق ان ننسى طبيعة المعايشة بين البشر ص ٢٢٢» ، ويشير الراوي الى هذا المفهوم للزمن لدى «حسين» ، وهو يتحدث عن النشاط النفسي ، الذي يعقب السكر قائلا : «كان يشعر انه على وشك ان يصل قمته المعهودة ، قمة زمنه الحقيقي ، حين يختلط الفرح بالعالم والانذهال بالحياة ص ٩٠».

وتتميز رواية «الرجع البعيد» عن الروايات الاخرى ، التي بني فيها السرد بناء لولبيا ، تتميز بكثرة الوحدات السردية المكررة، واذا كان من الصعب احصاء وجدولة هذه الوحدات السردية ، فحسبنا ان نشير الى ان اكثر هذه الوحدات تكررا ، هي الوحدة الخاصة بمجيء «عدنان» من بعقوبة ، لغرض مقابلة خالته «منيرة» ، وهو يحمل امر نقلها الى بغداد، ورفض منيرة استقبال عدنان الذي سبق له ان اقدم على اغتصابها . ونحن نرى هذا الحدث - الذي يثير الشكوك لدى العديد من افراد العائلة - نراه من وجهات نظر متعددة ، ويتكرر ظهوره في اكثر من فصل من فصول الرواية، بحيث يصبح اكثر الوحدات تواترا في التكرر ، وبحيث يبدو وكانه اللحن الرئيسي في سمفونية موسيقية . بينما تبدو الاحداث الاخرى - باستثناء الوحدات السردية المكررة الاخرى - بمثابة التنويع على اللحن الرئيسي .

وثمة خاصية اخرى تميز بها سرد «الرجع البعيد» ، فمن المعتاد في الروايات ذات السرد اللولبي او السمفوني ، ان نرى الحدث ، من وجهات نظر مختلفة ولكن وفق نسق التتابع ، وفي رواية اخرى كنا سنرى مجيء عدنان ، من وجهة نظر اكثر الشخصيات صلة بهذا الحدث «منيرة» ، ثم تلي ذلك رؤى اخرى لهذا الحدث من وجهة نظر شخصيات اخرى . لكن ما يحدث في رواية التكرلي - وهو ما يعزز الطابع الفردي والنسبي للزمن - ان يجري الامر على العكس من الانساق التقليدية ، ضمن هذا السرد الحديث ، فالحدث نراه مع كريم من وجهة نظر (عمة مدحة) التي تروي الحدث محملة اياه ريبتها وشكوكها ، وكل ما تتمتع به حاسة الشم لدى الانثى ، ثم نراه من وجه نظر الطفلة «سناء» التي رافقت منيرة الى الباب الخارجي للدار عند مجيء عدنان، وشهدت انهيار منيرة خلف باب الدار بسبب طرقات عدنان الغليظة عليها ، ثم ترى الحدث اخيراً ، من وجهة نظر منيرة نفسها ، التي ترويه رواية ذاتية بضمير متكلم . مع ان احداثا اخرى يتكرر سردها في الرواية ويتعدد وفق نسق اخر ، كحادث مجيء والد «فؤاد» ، ليسال كريم عن اللحظة التي مات فيها ولده، وسقوط كريم من ثم في نهاية المجاز المظلم - هذا الحادث الذي نراه اول الامر من خلال رواية كريم نفسه له ، ثم نراه من خلال رواية شخصيات اخرى للاحداث - بالرغم من ذلك فان النسق الذي رتب وفقه سرد حدث مجيء عدنان ، جعل الرواية وكان سرد الاحداث فيها يبدو مقلوباً ، والقارىء لاول وهلة يعتقد ان السارد يروي الاحداث من نهايتها لا من بدايتها !

ومن وجهة نظر ثانية ، فان التعددية واللولبة في سرد الاحداث ، لا تعدّ ان نسقاً مهيمنا على احداث الرواية ككل ، بل هما يكونان نسقا مهيمنا على الفصول نفسها ، وخاصة تلك الفصول التي يرويها كريم ، او التي تروى من وجهة نظر مدحه او غيرهما من الشخصيات الاشد بروزاً في الرواية .

ولكي نقف على طبيعة هذا البناء سنشير باختصار الى حدث يسرد سرداً متعدداً ، والى بناء الزمن في فصل من فصول الرواية، هو القسم الثاني من الفصل الثاني عشر الذي يمثل الساعات الاخيرة في حياة «مدحة» .

اما الحدث الذي يتكرر او يتعدد سرده ، فهو حادث عودة كريم الى الدار بعد موت فؤاد اثر حادث دهس ، فنحن نرى كريم من وجهة نظر امه في الفصل الاول من الرواية ، والراوي يروي الحادث ومن وجهة نظرها ، على هذه الصورة: «وكان عبد الكريم جالسا على سرير نومه دون سترة ، وهو ينظر بذهول واستغراب الى بنطلونه ويديه ، رفع عينيه اليه اول دخولها ، انباتها نظراته بما يضطرم في داخله من قلق واضطراب . كان خائفاً ، مرتبكاً ، مستنجداً، سحبت بقعة كبيرة داكنة على القسم الاعلى من بنطلونه واطراف ثوبه الابيض ، راعتها نظراته وما انطبع على وجهه، اسرعت اليه فركعت قربه على الارض» ، ثم يلي ذلك ذكر الراوي

لصراخ الام ص ٢٢ .

هذا الحدث نراه من وجهة نظر اخرى هي وجهة نظر «مدحة» بعد مئة صفحة في الرواية ، وهذه رؤية مهمة لانها تشير الى بعض الخصائص الفنية لهذا النمط من الرواية الدرامية ، التي يطلق بعض النقاد عليها تسمية رواية الافكار ، يقول الراوي وهو يسرد الحدث من وجهة نظر مدحة : «وكان عبد الكريم يحرك ، ذراعيه ، بشكل عشوائي لا غاية منه ، وفي نظراته تساؤل وضياع ، آلمه ذلك فجاة ، امسك بذراعيه يهدئه ويحاول ان يعيد اليه تماسكه . . حين اقتحم عليهم والده الغرفة كالعاصفة الهوجاء ... ثم ارتمى عليهم . احتضن ابوه عبد الكريم واخذ يهزه ويقبله . دخلت مديحة الغرفة انذاك مولولة وفي عينيها آثار النوم .. ابتعد قليلا عن الجمع الضاج ، اطمان ان اخاه لم يكن جريحا ، وبقي يراقبهم بسكون . العائلة اللامقدسة تعيش هلوسة المشاركة الوجدانية الحزينة لقد توارثت اعياد النواح ، تلك سمة ديموتها منذ الماضي السحيق في التفاهة والعقم ص ١١٥» .

ومن الواضح ان رؤية مدحة للحدث ، هي غير رؤية امه وابيه ففضلا عن المعلومات الجديدة التي يضيفها الراوي في سرده للحدث من وجهة نظر مدحة ، والمماثلة في دخول ابيه ومشاركته في النواح والهلوسة يتضمن ، كلاما تقويميا يرد في صورة الاسلوب غير المباشر الحر ، او ماتسميه الناقدة دوريت كون بـ «الحوار المسرود» ، وهو قوله «العائلة اللامقدسة» مضمنا كلامه عنوان كتاب شهير بعد نفي صفة القداسة ، فثمة تناص حاضر في قوله ، ماثل في ذكره بهذه الصورة كتاب «العائلة المقدسة» الشهير ، وهذا النمط من الكلام التقويمي ، وخروج السارد عن وظيفته في الاخبار ، الى وظائف عديدة لعل الوظيفة الايديولوجية ، هي اشدها ظهورا هذا الكلام التقويمي - من شانه ان يخلق سردا ذا ايقاع بطيء ، تغور فيه الحكاية ، تحت وطاة التحليل والتامل كما سنرى .

لقد اشرنا الى ان نسق بناء الزمن ، بالنسبة للسرد في الرواية كلها ، يسود ويهيمن في معظم فصول الرواية ايضا ، بحيث يكون الفصل الواحد من هذه الفصول صورة للرواية ، كما قررنا ان نصف هذا البناء وانساقه في فصل من فصول الرواية ، هو الفصل ما قبل الاخير في قسمه الثاني .

وتدور احداث الفصل في زمن يمكن تقديره بست وثلاثين ساعة من يومي الجمعة والسبت وهما الثامن



غلاف الرواية

والتاسع من شباط من عام ١٩٦٣ ، وهذه الساعات ، التي قد تزداد او تنقص قليلا هي ، كما اشرنا ، الساعات الاخيرة في حياة مدحة ، التي تسبق خروجه من الحي ومحاولة عبوره الشارع الى خارج الحي المحاصر ، وسقوطه من ثم بعد ان اصيب بطلق ناري .

ومع ان احداث الفصل تبدا منذ يوم الجمعة ، فان السارد لا يستهل الاحداث من لحظة معينة في ذلك اليوم ، بل من الساعة الثالثة والنصف بعد ظهر يوم السبت في الوقت الذي كان مطر حزين يتساقط فيه ، منبئا ، مع ظهور صورة الكلب المدهوس في ذاكرة مدحة من جديد ، ورؤيته لامارات الموت على وجهه وهو ينظر في المرآة هلوسة (الحاج) بلغته التركية مستذكراً رفاقه الموتى في الحرب الاولى ويبدا الراوي سرده هذا بقوله : «ادركوا بشكل مبهم ،هو والعجوز عطية والحاج ، ان شيئا ما قد انتهى ، كان المطر يتساقط بحزن والساعة تشير الى ما بعد الثالثة والنصف ، والانفجارات مختلفة الاصداء تتردد دون انقطاع ص ٣٥٣» .

ثم يلي ذلك نسق زمني دعاه بعض النقاد بـ «النسق الزمني الهابط» بالعودة الى مساء يوم الجمعة ، ويروي الراوي احداث المساء مذكرا بان الحاج العجوز بدا بروايه قصته الطويلة منذ ذلك المساء ، آخذا على نفسه ان يحكي لغير احد قصة حياته الطويلة ، بدا بها ليلة امس فجاة ولم ينته منها .. وامس ايضا بعد العصر حينما استيقظ لم يجد حسين مكانه» .

وتشكل القصة التي يرويها الرجل العجوز بالتركية «نسقا زمنيا عارضا» اطلق عليه موريس ابو ناضر خطا تسمية «النسق الزمني المتقطع [٩]» وتابعه في ذلك اخرون .

والحقيقة ان زمن القصص المضمنة ليس متقطعا ، وانما يحدث التقطع في زمن القصة الاصلية اذ يؤدي القصة المضمنة الى توقف السرد وتعليق زمن القصة الاصلية ومن هنا ، فان تسمية زمن القصة المضمنة بالمتقطع خطا ، والصواب ان تسميه بالزمن العارض او «النسق الزمني العارض»

وبعد الارتداد السريع الى احداث مساء الجمعة ، تتم العودة الى مساء السبت ، والى النسق الزمني الصاعد : «اراد ان يصعد الى غرفته غير انه فضل ان يبقى معهما ، مثلما يفعل الان يتطلع الى المطر الحزين يتساقط مع غروب الشمس» وفي هذه اللحظة يتطابق زمن السرد مع زمن الحكاية فالراوي يسرد الاحداث في نفس اللحظة التي يعيشها اويحياها . ثم تلي ذلك ارتداد الى الجمعة ، ثم عودة الى صباح السبت اذ لم يستيقظ مدحة، رغم الاصوات الراعدة الا في الحادية عشرة صباحا ويتضمن سرد الاحداث سردا مكررا لاحداث ظهيرة السبت ، كظهور الشابين الملتحيين المسلحين وطرقهما على باب الدار وسؤالهما عن جهاز تلفزيون او مذياع.

وهكذا يهيمن السرد اللولبي على الفصل (وعلى الكثير من الفصول الاخرى) عبر انماط عديدة من الانساق الزمنية الصاعدة والهابطة والمعترضة او العارضة ، حتى نهاية احداث الفصل .

لقد ترتب على سيولة الزمن ونسبيته في الرجع البعيد ، ان يعمد القاص الى تاخير ماحقه التقديم ، وتقديم ماحقه التاخير من فصول الرواية فقد جعل القاص الفصل الثاني عشر في جزءين ، وروى الاول منهما وفق تسلسله الطبيعي في الرواية ، ثم روى الفصل الثالث عشر ، قبل ان يختتم الرواية بالقسم الثاني من الفصل الثاني الثاني عشر ، الذي يتوج بتكشف النبوءة وموت مدحة موتا شبيها بموت الكلب المدهوس الذي رآه ذات يوم ، والذي ظلت صورته تتكرر في ذاكرته ، مشكلة ارصادا واضحا لنهاية احداث الرواية واختتام الرواية بهذا الجزء يعمق من الطابع الدرامي للاحداث ، ويكشف عن الزمن في حركته السريعة العاصفة كشفا صريحا ، ويترك اثرا عميقا لدى القارىء . .

ولقد دفع هذا التقديم والتاخير في فصول الرواية ، والاشارات العديدة الى الزمن والى الساعة ودقاتها ، كقول الراوي «كانت الشمس على التيغة العالية حمراء ذابلة» الذي يعيد الى الاذهان قول كونتن في «الصخب والعنف» لوليم فولكنر عندما سقط ظل عارضة الشباك على الستائر ، كانت الساعة مابين السابعة والثامنة [10] وقول كريم وهو يتحدث عن الموت : «ولكني اعتقد اني اخلط في الترتيب الزمني لافكاري» وغير ذلك من اشارات الى دقات الساعة ، فضلا عن رؤيا مدحة التي يرى فيها نفسه يحمل خنجرا ويمزق بعض اجزاء جسد منيرة ، ثم بكاؤه بعد ان يستيقظ من نومه ويتذكر رؤياه ، هذا البكاء الذي يعيد هو ايضا الى الاذهان محاولة كونتن قتل كادي واخفاقه وبكاءه وهو يضع سكينته على رقبة كادي محاولا تنفيذ القتل ، كل ذلك فضلا عن تقديم الفصل الذي يرويه بنجي وتاريخه ٧ نيسان ١٩٢٨ على الفصل الثاني الذي يرويه كونتن وتاريخه ٢حزيران ١٩١٠ ـ كل ذلك دفع بعضهم الى القول بوجود مؤثرات كثيرة من رواية الصخب والعنف في الرجع البعيد [11] .

ومن المؤكد ان الدراسة او النقد المقارن للعمل الادبي ، من شانه ان يعمق معرفتنا بالاثر الادبي ، ويثقف من احساسنا بالجمال ويكشف العناصر الجمالية في هذا العمل ، ولكن من الصعب جدا اثبات مؤثرات معينة جرى انتقالها من ادب امة الى ادب امة اخرى ، او من اثر فني معين ينتمي الى لغة معينة الى اثر اخر ، خاصة عندما يكون الكاتب الذي وقع عليه التاثير ذا شخصية فنية اصلية ترفض الاقتباس ، وتميل الى هضم المؤثرات وتمثلها، وخلقها بصورة جديدة .. ولكي نستطيع اكتشاف هذه المؤثرات في ادب التكرلي ، ينبغي ان نمعن النظر في كل اعماله القصصية ، لا في الرواية حسب ، ولقد سبق للتكرلي ان كتب اقصوصة شهيرة هي «الطريق الى المدينة» يخفق فيها البطل «عبود» في قتل اخته البلهاء ، التي مارست الزنا دون ان تدري ما هي فاعلة بنفسها وحين يقدم عبود على قتلها غسلا للعار ، بضغوط من اسرته وحين يشهر خنجره ليطعنها ، ينهار باكيا حين تساله اخته البلهاء ببراءة عن سبب محاولته طعنها وقتلها وقد كتب القاص هذه القصة ونشرها ، قبل ترجمة الصخب والعنف الى العربية ، ولا ندري ما اذا كان القاص قد اطلع عليها عن طريق قراءتها في لغتها الاصلية او في ترجمتها الفرنسية ..

على ان تاثير فولكنر ان وجد . فهو لا يعدو ذلك ، الى ابعد منه . ذلك ان عالم التكرلي يختلف كثيرا عن عالم فولكنر ، ولعل هذا العالم الخاص للكاتب ، اقرب في ملامحه الى دستويفسكي منه الى فولكنر ولقد اقتطع الباحث الذي اشار الى اثر الصخب والعنف ، بعض النصوص بطريقة تجعلها

وكانها تشير الى الاحساس بالزمن ، مما يجعلها قريبة من الصخب والعنف التي عدها بعض النقاد رواية عن الزمن ، وعدوا الزمن بطلها . كما فعل جان بول سارتر ، ونحن اذا ما عدنا الى بعض هذه النصوص المقتطعة وخاصة قول كريم بانه يخلط في الترتيب الزمني لافكاره ، وتفحصنا النص كاملا ، استطعنا ان نجد له دلالة اخرى غير دلالته الزمنية المباشرة ، وان نجد له مصدرا اخر غير الصخب والعنف .. وكامل النص هو «ولكني اعتقد في اني اخلط في الترتيب الزمني لافكاري لاني اتذكر جيدا اني كنت اداور هذه الفكرة عن الارض التي ستبرد وعن الموت ، اثناء رجوعي بعد الانتهاء من الامتحان وليس قبله . لم تشغل مخيلتي ، في وقفتي تحت الشمس الحارة قرب الجدار . غير صورة او ربما فكرة مصورة عن شخص ينصت الى حشرجته ، يستمع الى نفسه يحتضر ، هكذا ... يحتضر ولو للحظة ، لثانية . لعشر من الثانية تسمع اذناه صوت موته ، فنائه او ذلك الذي يصطدم في داخله ، في مكان من وعيه يصدم شيء باخر .. كلك .. ثم تغمره الظلمات ص ١٥٧ ان ميتافيزيقا الكاتب تصنع اسلوبه كما يقول ساتر وميتافيزيقا التكرلي في المرتبة الاولى «هي الموت الزمن .».

وعندما نضع النص الذي نقلناه بالرغم من طوله ، الى جانب كلمات الامير مويشكين بطل رواية «الابله» لدستويفسكي ، عن اللحظة الاخيرة في حياة المحكوم بالاعدام ، نكتشف الشبه الشديد بينها وبين كلمات كريم ، كما نكتشف ان مفهوم التكرلي للزمان والمكان وهو ما سنشير اليه لاحقا - هو نفس مفهوم دستويفسكي يقول الامير مويشكين عن اللحظة الاخيرة في حياة المحكوم بالاعدام ، عندما ينفذ فيه الحكم : « . . .وهو في خلال هذا يلاحظ ويتذكر كل شيء ، وثمة نقطة لا يمكن ان ينساها . . وبسبب هذه النقطة لا يستطيع ان يفقد وعيه ، وتستمر هذه الحالة حتى الربع الاخير من الثانية الاخيرة :

اي عندما توضع عنق الشقي فوق الخشبة ، ثم ينصت فينظر ويعلم ، تلك هي النقطة ان يعلم انه الان فقط سيموت ، وهو ينصت لصرير الحديد فوق راسه . . ولو كنت في موضعه لانصت ، يقينا ، الى ذلك الصرير، ولسمعته ايضا ، ومن المحتمل ان لا تستغرق فترة الانصات اكثر من عشر ثانية ، ولكن الانسان قطعا سيسمع هذا الصوت ثم تصورن ان بعض الناس يقولون ان الراس حين يطير ، يشعر في تلك اللحظة انه يطير .. تصورن لو ان الاحساس استمر ولو خمس ثوان بعد ذلك ؟ [١٢] بالرغم من ان رواية الرجع البعيد ، تنتمي في سردها المتعدد ، وفي ساردیها المتعددين ، الى نمط من الرواية اطلق البعض عليه تسمية «الرباعية» وتعد رواية الصخب والعنف واحدة من هذه الرباعيات . على الرغم من ذلك ، فان انساق بناء الزمن في الرجع البعيد قريبة من الانساق الزمنية لدى دستويفسكي وخاصة في روايته «الابله» . .

■ زمن السرد من حيث السرعة والبطء ■

ان العلاقة بين السرد والقصة المتخيلة ، او الخطاب والتخيل ، تتخذ اشكالا وتقنيات مختلفة ، وتتراوح هذه التقنيات بين «المشهد» الذي يتطابق فيه السرد مع الحكاية ، ويعد اشد اشكال السرد بطئا ، وبين «الحدف» او «الثغرة» التي تعد اكثر واشد اشكال السرد سرعة ، بينما تعد «الخلاصة» شكلا من اشكال تسريع السرعة ، بالرغم من انها اقل سرعة من الثغرة ، اما «الوقفة» فهي الشكل الذي يتوقف فيه زمن السرد مخليا الطريق امام الوصف او التحليل . .

فاذا كان الاسلوب غير المباشر ، الذي يلخص زمرا من الاحداث من شانه ان يؤدي الى تسارع الحكاية فان من شان التحليل « . . الذي تتجه فيه العلاقة الى ان تنقلب ، فان الحكاية تغور » كما يقول جان ريكاردو [١٣] وبالرغم من ان لكل تقنية من هذه التقنيات السردية وظيفتها الخاصة فان مراحل معينة في تاريخ الرواية ، او مذاهب ادبية معينة ، تهيمن فيها بعض هذه التقنيات بينما تهيمن تقنيات اخرى في مراحل او مذاهب اخرى . . فالادب الطبيعي الذي يعمد اصحابه الى نقل الواقع نقلا فوتوغرافيا من شانه طبعا ان يغلب المشهد ، في حين ان الرواية الانطباعية التي نشات منذ بدايات القرن العشرين شهدت نشوء نوع من السرد يقوم على تجاوز اللحظات الميتة في الاحداث ، وعلى التكيف الشديد للزمن . .

ومن الواضح ، ونحن بصدد دراسة الرجع البعيد ، اننا ازاء نمط من الرواية ، تختلف تقنيات السرد فيها عن تلك التقنيات المعروفة في الرواية الواقعية او الطبيعية ، وكذلك الانطباعية ، ذلك ان الرجع البعيد ، تنتمي الى نمط من الرواية دعاها بعض النقاد ، مثل فردريك هوفسان بـ «رواية الافكار» مشتقا هذه التسمية من رواية «الالحان المتقابلة»

لالدوس هكسلي ويشير هوفمان الى ان هذه الرواية هي «شكل قصصي خاص بعصر قلق اي عصر لم تثبت فيه المعايير تثبيتا لا محيد عنه ولاتغير له» [١٤] ويشير هوفمان الى ان كون هذه الرواية رواية افكار لا يعني ان الشخصيات فيها هي مجرد ابواق او لافتات للافكار ، بل هي رواية او دراما الافكار المتشخصة . ومما يبرهن على صحة هذه المقولة ان التكرلي وهو قاص شخصيات بالدرجة الاولى ، استطاع ان يطوع هذه الشكل الدرامي ليكون شكلا خاصا بالافكار والشخصيات في ان واحد . وليس عجيبا ان تكون بعض شخصيات الرجع البعيد تجسيدا لافكار وايديولوجيات معينة ، كان يكون كل من كريم وحسين تجسيدا لفكرة العبث واللاجدوى ، وان اختلفت دوافعهما لدى الاثنين ، فبينما تنشأ فكرة اللاجدوى بدافع فكرة الموت لدى كريم ، تنشأ لدى حسين بدوافع اخرى ، هي نفس تلك الدوافع التي تحدث عنها كاموا مشيرا الى انها قد تفاجيء المرء في شارع او في مطعم ، فضلا عن انها ناشئة لدى حسين ، عن عجز وسلبية في مواجهة الحياة بكَل واقعيتها ، اما مدحة فهو تجسيد لفكرة «الانانية المنظمة» وهي فكرة المعروف عنها انها نشات في المجتمعات الراسمالية ، وواكبت نشوء التراكم الراسمالي في هذه المجتمعات . ولكن هذه الفكرة التي بشر بها في المجتمع الروسي الناقد والروائي تشير نشيفسكي ورد عليها دستويفسكي محاولا دحضها ، تدحض اخيرا لدى مدحة ، عندما يثور على انانيته وعجزه ، وعلى القيم الموروثة الظالمة ويقرر العودة الى زوجته منيرة ، تماما كما تدحض فكرة «السوبرمان» لدى راسكو لنيكوف الذي ينتهي بفعل تجربته الى الفضيلة ، بعد محاولته تجاوز الفرد الانساني ، من اجل الوصول الى الانسان السوبرمان الذي بشر به نيتشه .

وفي الوقت نفسه لا يمكن ان تكون «منيرة» مجرد شخصية بشرية عادية من شخصيات الرواية ، فالهالة التي تحيط بها ، والانجذاب الذي يشد العديد من افراد العائلة اليها وخاصة مدحة وكريم وسناء . والظلم الذي يقع عليها . كل ذلك يجعل منها رمزا لفكرة ما ، كما اشار بعض النقاد [١٥] .

ونعود الى الخصائص الفنية لرواية الافكار التي تنتمي اليها الرجع البعيد لنشير الى ان الرواة فيها ، سواء اكانوا رواة موضوعيين ام ذاتيين مشاركين في الاحداث ، لا يقتصرون في الاخبار والابلاغ على الاحداث حسب ، بل إن الاخبار والاحداث تقدم مصحوبة بتاملات وافكار الشخصية . ورؤيتها للاحداث وللعالم ، وتؤدي هذه الخاصية الى جملة من الخصائص الفنية ، ابرزها ان تغور الحكاية تحت وطاة التامل والتحليل ، وان تهيمن الى حد كبير تقنية «الوقفة» وان يسود الايقاع البطيء على السرد في الرواية . .

واذا كان هذا التحليل للاحداث والتامل للعالم ولكثير من الظواهر الكونية والاجتماعية . يعبر عن نفسه بسهولة في الرواية او السرد الذاتي ، اي عندما تكون الشخصيات المشاركة في الاحداث ، هي التي تروي هذه الاحداث ، كشخصية كريم ، وشخصية منيرة ، بحيث تبدو الفصول التي ترويها هذه الشخصيات . وخاصة الفصول الخاصة بكريم فصولا للافكار والتاملات اكثر منها فصولا للابلاغ . .

اذا كان الامر كذلك بالنسبة للشخصيات الساردة ، فان من شان الرواية او السرد الموضوعي للاحداث ، ومن شان السارد الموضوعي المبني للمجهول ، ان يستخدم تقنيات معينة «ليفكر» الاحداث ويجعل الشخصية التي تروي الاحداث من وجهة نظرها تتامل الاحداث والعالم . ومن هنا كان الاستخدام الواسع ، لما يسمى بالفرنسية بـ «الاسلوب غير المباشر الحر» او تسميه الناقدة الانكليزية دوريت كون بـ «الحوار المسرود او المروي» بصورة واسعة في الفصول التي تروى . من وجهتي نظر مدحة وحسين بصورة خاصة ، فضلا عن لستخدام القاص لاشكال الحوار الصامت الاخرى . كالحوار الصامت المباشر والحوار الصامت غير المباشر . . وفضلا عن التامل والتحليل اللذين من شانهما ان يجعلا الايقاع البطيء ايقاعا مهيمنا على السرد ، فان واقعية القاص ، التي تصبح واقعية تسجيلية ، في ما يخص بعض الاحداث والشخصيات ، تصبح عاملا مساعدا في هيمنة هذا الايقاع على السرد ، وتتجلى هذه الواقعية التسجيلية في تلك الحوارات والاقوال المكرورة الصادرة عن جدة وعمة مدحة . . ونداءاتهما الوضيعة في طلب الطعام ، تلك النداءات التي تجعل من الطابق الثاني الذي تقطنان فيه ، مكاناً شبيها بالحلقة الثانية في جحيم دانتي ، التي تضم كل اؤلائك الذين اتسمت حياتهم بالضعة ، والتي كتب على بابها بلون داكن «ايها الداخلون اطرحوا عنكم كل امل » ، والواقع ان ما يمنع هذا التفسير او الفهم للاحداث والشخصيات ، ان منيرة وامها تشاركان العجوزين السكن في الطابق الثاني ، تلكما العجوزان اللتان يصبح الراوي معهما مجرد مصورة «كاميرا» ومسجلة صوت ، تسجل كل ما يصدر عنهما من كلام .

على ان القص في الرجع البعيد ، يتسم من جهة ثانية ، بالكثير من خصائص القص في الرواية الانطباعية ورواية تيار الوعي ، اذ غالباً ما يتم القفز على فترات عريضة أزمان ميتة دون ذكر هذه الازمنة ، واكثر هذه الفجوات او الثغرات التي لا يشير اليها السرد . هي الفترة الواقعة بين الفصل الاول والفصل الثاني وهي فجوة زمنية عريضة نسبيا ، ويؤدي هذا الامر الى الحد من البطء الذي يتسم به ايقاع السرد ، ومن تضخم وهيمنة «الوقفة» الناشئة في الرواية عن التحليل والتامل وفلسفة الاحداث . .

■ التنبؤ والارصاد وزمن السرد ■

برغم من بعض النقاد ، كادوين موير ، يرى ان العالم الخيالي للرواية الدرامية ، يقع في الزمان ، فان الواضح على رواية الرجع البعيد انها تستمد دراميتها لا من الزمن حسب ، بل ومن المكان ايضا ، اذ تقوم على رؤية التناقضات رؤية متجاورة في المكان ، ولقد اشار الناقد باختين الى ان الرؤية الدرامية للروائي الكبير دستويفسكي ، تكمن في رؤيته للتناقضات في المكان ، وفي ذلك يقول : «ان اهم سمة او صفة للرؤية الفنية عند دستويفسكي ، لاتتمثل في التشكل ، بل التعايش وفي التاثير المتبادل . لقد راى عالمه وادركه بالدرجة الاولى في المكان لا في الزمان ، ومن هنا ميله العميق للشكل الدرامي [١٦] .

ويتفق هذا الامر مع اشارة الناقد هوفمان ، الى ان رواية الافكار، تجد في الاماكن الضيقة والمحدودة اماكن ملائمة للتعبير المتنوع عن التعدد الثقافي والفكري فغرفة الضيوف والحفلة والعشاء . . هي البؤور البنيوية المفضلة لمثل روايات الافكار هذه [١٧] ومن الواضح ان المكان في الرجع البعيد يلبي حاجة الرواية الدرامية الى المكان المسرحي الضيق الذي من شانه ان يظهر المتناقضات والصراع بينها ، اذ تجري معظم احداث الرواية في دار شرقية تقع في محلة باب الشيخ . وان امتدت هذه الاحداث لتشمل احياء واماكن اخرى من مدينة بغداد . .

على ان عنصر الزمان يؤدي دورا كبيرا في خلق درامية الرجع البعيد ، ويتم ذلك من خلال التنبؤ والارصاد في الرواية ففي الاعمال الدرامية الرفيعة «يتملكنا احساس بان النهاية معروفة ، وبعبارة اخرى يواتينا الهام بان شيئا محددا سيقع ، وهذا وحده هو الذي يفصح عن المستقبل» [١٨] كما يقول أدوين موير. على ان هذا الاحساس لاينبع من فراغ ، فهو غالبا ما ينبني على نبوءة صريحة او مقنعة تؤدي وظيفة الارصاد في العمل الدرامي.. وقد عرفت العديد من الروائع العالمية عنصر النبوءة او الارصاد، ولعل اقدم هذه الاعمال مسرحية «اوديب» لسوفكلس. التي تنطوي علي النوعين من الارصاد الصريح والمقنع، والنوع الاول ياخذ شكل نبوءة تبلغها الالهة الى لايوس عن طريق الكهنة. كما تبلغها هذه الالهة مرة اخرى الى اوديب نفسه عندما يهرب من كورنثا الى طيبة في محاولة منه لتفادي قدره. اما الارصاد المقنع فيتم عن طريق النبوءة المقنعة الكامنة في لغز ابي الهول، فلم يكن حل اللغز كاملا في جواب اوديب: الانسان، بل كان ينبغي ان تكون الاجابة «اوديب» لانه هو الذي مشى في طفولته على اربع، وفي شبابه على اثنتين، وسيتوكا على ابنته «انتيغون» متخذا منها عصا في شيخوخته[١٩]

ويتم الارصاد في حالات اخرى عن طريق قصة مصغرة تزرق في مكان ما من السرد، بحيث تتنازع القصتان الاصلية والطارئة على السرد. ومن الاعمال التي عرفت القصة المرصدة مسرحية هاملت عندما يقوم هاملت بتمثيل مشهد مقتل ابيه ـ بصب السم في اذنه على مراى من عمه وامه، في المشهد الثاني من الفصل الثالث من المسرحية تمثيلاً ـ كوميدياً ـ وقد عرفت بعض روايات دستويفسكي وخاصة رواية الابله مثل هذا الارصاد، اذ يقوم مويشكين في بداية احداث الرواية، بسرد وقائع قصة شاهدها في مدينة ليون، وتتعلق باعدام رجل، حكم عليه بالاعدام، ويظل الحديث عن الاعدام، والموت عن طريق المقصلة طوال الصفحات المئة الاولى من الرواية، مما يجعل الشخصيات في الرواية، والقارىء معا، يتنباون بالجريمة التي توشك ان تقع وهذا امر يبعث في الحدث على حد تعبير موير ـ انفعالا اليما يكاد يشبه انفعال الرجل الذي حكم عليه بالاعدام، ذلك الذي روى دستويفسكي قصته ببراعة . وفي اللحظة التي تتحقق فيها نبوءة الشخصيات والقارىء ، بان ، روجوجين ، سيقتل ناستاسيا ، في هذه اللحظة «يبدو كان الزمن الذي عبرته يطير طيرا يتحول وينتهي بنفس الطعنة [٢٠]

واذا كان الزمن في الخبرة البشرية لا الزمن الخارجي او الفيزياوي ، هو الزمن المهم في الرواية [٢١] فان مثل هذا الارصاد يخلق نوعا من الزمن النفسي او السيكولوجي الذي

من شانه ان يترك اثره في تسريع الحكاية وتغيير ايقاع السرد من البطء الى السرعة . .

فبالرغم من الايقاع البطيء في رواية الابله ، فان احساس القارئ بسرعة السرد ينجم من خوفه ان شيئا ما ، مخيفا ، سيقع . وهذا التسريع للحكاية ، الذي يشير اليه موير يؤكده باختين على الرغم من انه يرى ان رؤية دستويفسكي لتناقضات عصره هي رؤية في المكان لا في الزمان يؤكده حين يقول عن دستويفسكي انه يحاول « . . . ان يركز في لحظة واحدة اكبر قدر ممكن من التنوع ، ومن هنا محاولة دستويفسكي تتبع المبدأ الدراماتيكي لوحدة الزمن في الرواية ، ومن هنا ايضا السرعة الرهيبة للحدث «حركة عاصفة» من هنا ايضا ديناميكية دستويفسكي [22]

وفي رواية «الرجع البعيد» تؤدي وظيفة الارصاد ، قصة صغيرة جدا ، بل وحدة سردية صغيرة ، هي تلك التي تتعلق برؤية «مدحة» لكلب فارق الحياة ، بعد ان دهسته سيارة وهو يحاول عبور الشارع «رآه فجاة ، بدت له العينان الساطعتان اولاً ، كان ممددا وسط الشارع على القير الاسود الحائل ، كلبا هرما لا لون له . . كانت عيناه السوداوان تنبضان باشعاع غريب لا مثيل له . كتلتا سواد . . تصرخان ، تستغيثان ص ١٠٧» الا ان ذكر الحادث لا ينتهي بسرده سردا مفردا لمرة واحدة ، بل يتكرر سرد الحدث اكثر من مرة عن طريق استعادة مدحة له عبر حواراته الداخلية الصامتة ، وتقترن عينا الكلب لديه بعيون الاحبة «وعيون الاحبة والكلاب ؟ الى الجحيم بها» ثم يتكرر ظهور الكلب المدهوس في رؤيا من رؤياه ، اذ يرى فيما يرى النائم نفسه على طريق خارجي في مدينة اوربية ، وهو يسال فتى «رث الثياب» لم ناتي هنا اذا كانت الكلاب تموت على قارعة الطريق ايضا ؟ كان ضيق الصدر تتماوج في نفسه رغبة عارمة في البكاء . . عينا الكلب المحتضر تنفثان دموعا تجري بسكون » .

ولا تنتهي سرد قصة الكلب ، التي تؤدي وظيفة الارصاد والترميز معا ، عند هذا الحد ، اذ يستعيد مدحة صورته مرة اخرى - بعد ان اصبحنا كقراء على يقين من ان موتا شبيها بموت الكلب لا محالة واقع - ليتاكد لنا احساسنا بان الموت الذي توقعناه ، على وشك ان يقع ، وان الضحية هو مدحة نفسه ، ففي الجزء الاول من الفصل الثاني عشر وفي الوقت الذي يسمع دوي المدافع ، ويحاصر الحي الذي يلجا اليه مدحة - والذي تقع فيه غرفة «حسين» زوج اخته مديحة - تعود صورة الكلب المحتضر الى ذاكرة مدحة ، فاذا القدر الذي كان يحاور ويناور حتى الان يصبح وشيك الوقوع . ففي الوقت الذي يرى مدحة في احد احلام نومه انه يطعن زوجته منيرة ويمزق جسدها ، يرى مدحة وهو ينظر في المراة وجه قتيل لا قاتل ، وضحية لا جزار ، يقول الراوي لايبدو على وجهه مطلقا ان بمقدوره ان يكون قاتلا في الحلم في الحقيقة، وهذان الخطان اللذان يحيطان بانفه وفمه ، وتلك الاعوجاجة الخفية في شفتيه ، هم بالاحرى ، مع الانطباع السري لما تبعثه عينا ، امارات شخص يورد مورد الهلاك . اخترقت ظهره قشعريرة سريعة ، سيماهم في وجوههم ثم اضاءت ذهنه ، لحظة ، صورة خاطفة لعيني الكلب المدهوس . العينان الجمرتان ، اشارتا الاستغاثة الاخيرة ص ٣٠٢» .

وينتصر مدحة على كل افكار الظلام فيه ، وينتصر للحياة ، ويقرر العودة الى زوجته ، الى انثاه ، منيرة بعد ان غفر لها ، وصفح عنها ، ولكن حين يحاول الخروج من الحي المحاصر ، يخفق ويموت برصاصة تخترق فخذه الايمن . وهو يعبر الشارع راكضا ، تماماً ، كما مات الكلب وهو يحاول عبور الشارع ايضا ، ومن هنا الدلالة العميقة لهذا الرمز فضلا عن وظيفة الارصاد التي يؤديها ! !

«بدا الشارع المبلل وارضه المبلطة بالقير كان يركض بثقة وهو يتطلع الى الافق والى انفتاح السماء فوقه . لم يسمع صوت الاطلاقات النارية امسك بموضع الالم المهول في فخذه فتبللت اصابع يده بسائل دافئ .. ثم عرف قبل ان يفترسه الالم الرهيب في صدره وكتفه ، انه لم ينجح . وتلوى جسده الملوث بالطين والدماء يرتجف بشكل مروع على اسفلت الشارع الخالي ص ٣٧٤» .

وفي موت مدحة يتعانق ما هو اجتماعي بما هو كوني على نحو يندر ان نجد له مثيلا في الرواية العربية باستثناء بعض روايات الكاتب الكبير نجيب محفوظ - موت يذكرنا على نحو ما . بموت بطل رواية «الفهد» للكاتب الايطالي لامبيدوزا

■ ازمنة اخرى.. ■

ثم ازمان داخلية وخارجية اخرى ، يجب تحديدها او الحديث عنها..

كزمن الكتابة والزمن الواقعي الذي تستغرقه الاحداث فضلا عن الزمن التاريخي الذي تشير اليه هذه الاحداث .

ولقد ذكر الكاتب زمن الكتابة على الصفحة الاخيرة، بصورة مباشرة، وهو زمن يمتد من شباط ١٩٦٦ وحتى ايلول من عام ١٩٧٧. اما الزمن التاريخي للاحداث التي تناولتها الرواية، فثم اشارات عديدة الى انها تقع عام ١٩٦٢ واشهر هذه الاشارات ما يرد على لسان مدحة في حوار صامت وبصيغة الاسلوب غير المباشر الحر، حين يقول .. «يجب ان نحدد المجتمع الذي ننتمي اليه، لا فائدة من التعميم، انه المجتمع العراقي في سنة ١٩٦٢، وانه مجتمع اللاستقرار، مجتمع اللا مستقبل ص ١١٧» ..

اما الزمن الواقعي الذي تستغرقه الاحداث، فيمكن تحديده بصورة تقريبية، ففي بدء احداث الرواية. يشار الى ذهاب كريم لغرض القراءة مع فؤاد، كما يشار الى ان هذه المراجعة لدروسهما، مبكرة جداً عن وقت الامتحانات النهائية، وإذا ما علمنا ان الامتحانات النهائية، تجرى عادة في اواخر مايس من كل عام، ادركنا ان لقاء كريم وفؤاد يتم في اواخر نيسان او اول مايس، واذا ما ادركنا ان زمن الفصل الثالث عشر. وهو الفصل الاخير في الرواية - هو اواسط نيسان من عام ١٩٦٣ اصبح معلوما لدينا ..

ان الزمن الواقعي للاحداث يستمر عام كاملا او اقل بقليل ..

■ الوصف وبناء المكان ■

شهد القرن العشرون، تغيرا واسعا في العلاقة بين الوصف والسرد في الروية، فلم يعد الوصف مجرد عنصر تابع للسرد، بل تبوأ، ولاسيما في الرواية الجديدة، مكانة رفيعة، بحيث صرنا نسمع مصطلحا جديدا، الى جانب مصطلح «الراوي او السارد» هو مصطلح «الوصاف» وبعد ان كان الوصف مجرد حلية للاسلوب لدى الكلاسيكيين، وبعد ان كان رمزا لحقيقة اجتماعية وفلسفية واخلاقية لدى «بلزاك» اصبح في الرواية الجديدة هدفا في ذاته، ولقد طور فلوبير - بعد بلزاك - الوصف وطرائقه الفنية، وتابعه في ذلك الكتاب الطبيعيون من بعده [٢٣] ولقد تلقف رواد الرواية الجديدة، دعوة فلوبير الى النثر الخالص، وطرائقه الفنية في الوصف، كما تلقفوا ما ابدعه «كافكا» من طرائق في هذا الوصف.! ليصوغوا نظرية وطرائق جديدة في الوصف، تنحت ملامحها الاساسية من الاصرار على رفض الكلمة ذات الطابع الايحائي والتشبيهي، والاكتفاء بما هو بصري في الوصف، وبالنظرة التي تكتفي بقياس كل شيء ووضعه في مكانه وتحديده. ومن فلوبير حتى كافكا، نستطيع كما يقول جرييه ان نجد خيطا ذا بقية ان ذلك الحب العميق للوصف الذي حركهما لكتابة الرواية، نجده اليوم في الرواية الجديدة، فعبر طبيعة الاول، والهلوسة الميتافيزيقية للثاني، ترتسم العناصر الاولى لاسلوب واقعي من نوع غير معروف، في طريقه لان يولد [٢٤].

على ان بين فلوبير، ولآلىء نثره الفنية، التي تضاهي قصائد الشعراء البرناسيين، والمدرسة الجديدة في الرواية، مرحلة شهدت نشوء الرواية الانطباعية، او رواية تيار الوعي، التي اختصرت المسافات بين السرد والوصف ودمجتهما معا في ضمير الشخصية القصصية، فلم نعد نجد مقاطع وصفية مستقلة في الرواية عن السرد، بل نحن لا نستطيع ان نستخرج - على سبيل المثال - بضعة اسطر من «مسز داللوي» تصف «لندن» او المباني او الحوانيت فيها، ولا اشكالها او مواضعها [٢٥] ففي الوقت الذي تضاءلت فيه اهمية وصف العالم الخارجي وصفا مستقلا عن السرد، لم تعد الاشياء تبدو او تتراءى لنا من خلال العين الموضوعية للراوي، بل صارت تتراءى من خلال عيني الشخصية نفسها، وصرنا ندرك العالم من خلال وعي هذه الشخصية، لقد اصبح الوصف في الرواية الانطباعية، وفي المدارس الروائية التي اعقبتها، انطباعيا ان كاتبا مثل فلوبير، يصف الاماكن والمناظر ومن ثم يضع فيها ماساة انسانية، اما هذا الديكور .. فليس له وجود لدى مالرو: لان الاوصاف تعيشها ضمائر الشخصيات، بدلالة اعمالهم [٢٦]، كما يقول البيريس، وهذا الاسلوب الجديد في الوصف، هو ما اطلقت عليه الناقدة «ألوريل برنتن» فيما بعد، مصطلح «الادراك المتمثل» وهو عنصر مهم في اسلوب قصص عام اسمته الناقدة «الكلام والفكر المتمثل»! وينهض هذا الاسلوب في الاساس، على غياب الراوي ورؤيته للاحداث والعالم من الرواية، غيابا ظاهريا، وبروز صوت ورؤية الشخصية القصصية [٢٧].

لقد سقنا هذه المقدمة، لنخلص الى القول، بان الوصف في رواية الرجع البعيد، هو من النمط الانطباعي الذاتي، الذي يرى فيه القارى الاشياء من خلال عيني الشخصية، ويدرك فيه العالم من خلال وعي وادراك الشخصية لا الراوي، وهذا الاسلوب في الوصف، ينسجم مع الوحدة الاسلوبية التركيبية في الرواية، التي يغيب فيها الراوي

الموضوعي الى حد بعيد، وتظهر الشخصية القصصية ورؤيتها للاحداث، وصوتها المعبر عن هذه الرؤية، وهو ما سنفصل فيه القول في حديثنا عن بناء المنظور في الرواية.

وتبدو الاشياء ، بموجب هذا الاسلوب ، نسبية وغير مطلقة ، وتتلون بعواطف ومشاعر الشخصية ، في اللحظة التي تقع عليها عين الشخصية ، على هذه الأشياء ويمكن ان تقف على جوهر هذا الأسلوب، حين تقف على رؤية كل من مديحة ، ومدحة للغرفة التي يقيم فيها مدحة ، بعد هربه من منيرة واقامته في الغرفة التي يقيم فيها حسين ، ان الاهتمامات التي يفصح عنها الوصف من خلال عيني مديحة ، هي اهتمامات انثوية ! والعين التي تبصر هي عين الانثى ، مديحة : «جالت بعينيها في الغرفة حولها ، كانت خالية بشكل غريب ، عارية جرداء ، رات على الارض اثار قيء يابسة ، واعقاب سجائر منتشرة في كل مكان ص ١٥٦» .

ان هذا العري للغرفة ، وما يلوثها من قيء وسجائر ، لاتراه عين مدحة ، بل تتلون رؤية هذه العين بمخاوف مدحة من الموت وشيك الوقوع ، فتصبح جدران الغرفة ، وما احدثته فيها عوامل الطبيعة، لوحة تجسد كل مخاوف مدحة ، من هذا القادم الرهيب : ـ « استنارت الغرفة وبدا الحائط . كان الشرخ الاسود الذي يخرقه من الاعلى الى الاسفل يظهر اشد عمقا ألان . وبقع الرطوبة مثل سهوب ضربها زلزال ، فشق ارضها دون رحمة ، وافنى الحياة عليها . عملاق مجنون يحمل منجله ويتراكض ليقطع رقاب الاطفال ـ يفني كل اثر للحياة .. هذا هو الفناء حقا»

ويتظافر هذا الوصف للمكان مع السرد ، ليخلق هذا الكشف الصريح للزمن ، الذي سبق ان تحدثنا عنه ، وفي التسريع من حركة الزمن ،خالقا ذلك الجسر بين بداية الاحداث ونهايتها التي ستشهد موت مدحة ، بين النبوءة التي كانت جنينا في بداية الاحداث ، وبين اقتراب تحقق هذه النبوءة ، وما يترتب عليه من حركة عاصفة للزمن .

ومع ان الاحداث في رواية الرجع البعيد ، تروي في اطارها المكاني ، لا الزماني حسب ، بحيث نقف على المكان والاشياء التي تحيط بالسرد وتموضعه ، ليؤدي الوصف وظيفته التوثيقية والايهامية معا ، مع كل ذلك ، فان الوصف في الرواية ، هو من النوع المختزن الذي لايستفيد ولا يستقصي كل عناصر الموصوف او احواله ، بحيث لا يمكن للقارىء ـ وهو ما تشارك فيه الرجع البعيد الرواية الانطباعية ـ ان يقف على فترة طويلة في الوصف ، شبيه بذلك الوصف الذي عرف به فلوبير والطبيعيون من بعده .

واذا ما تركنا الوصف وانواعه ووظائفه في الرواية الى المكان ، وجدنا ان المكان يتسم بنفس السيولة التي يتسم بها الزمان في الرواية ، ووجدنا ان رؤية الكاتب للمكان ـ وهي الرؤية التي نعتناها بالبلاستيكية ـ هي الرؤية نفسها للمكان ، والراوي يشير الى هذه الرؤية لدى مدحة ، حين يقول : «ليس هناك لو تاملنا زمان ومكان ، انهما موجودان بحدود رخوة ، فهو مثلا ، حين يسير في شارع الرشيد بعد الثامنة مساء ، انما يسير خلال الزمان والمكان ص ٢٢٩» . والكاتب يقترب في رؤيته للمكان والزمان من «الظاهراتية» ، ومن مقولتها في المتصل الزماني المكاني ، التي ترى ان الزمان لا وجود له دون المكان ، وان الزمان حادث بسبب الحركة في المكان وفي الاشياء ، ويترتب على هذه الرؤية ، القول بان المكان لا الزمان هو المبدأ الاول لنشاط الكاتب الروائي ، فالمتغير ، كما يرى رواد الرواية الجديدة، ليس الزمان ، بل نحن والظواهر، الروح وما يحده من كائنات ، على حد تعبير ميشيل بوتور [٢٨] فقد عبر المفكر الروسي برديائف عن هذه الرؤية للمكان بقوله : «وتخطىء الواقعية الساذجة حين تتصور الزمان اطارا يشمل تحولات الوجود ويحتمها ، والواقع ان الزمان لا يجلب التغيير .. وانما التغيير هو الذي يجلب الزمان » ثم يضيف قائلا بأن الزمان ليس الا حالة من حالات الاشياء [٢٩] كما يشير غاستون باشلار ، الى هذا المعنى ، عندما يقول :«في بعض الاحيان نعتقد اننا نعرف انفسنا من خلال الزمن، في حين ان كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في اماكن استقرار الكائن الانساني [٣٠]..

لقد اشرنا في صدر هذه الدراسة، الى ان مفهوم او رؤية الكاتب للزمان والمكان قريبة من رؤية الكاتب دستويفسكي ، ولقد سبق للكاتب والفنان الكبير ان عبر عن هذه الرؤيا للمكان والزمان، وعن ما يسمى بـ«المتصل الزماني المكاني » عندما اشار الى واحدة من اكثر الحقائق رسوخا ، عبرت عنها حكمة الانسان البدائي ، الذي كان يستخدم كلا من الزمان والمكان لقياس احدهما بوساطة الآخر حيث اشار ـ اي دستويفسكي في روايته الابله، الى هذه الحقيقة ، من خلال حديث الأمير « ميشكين » عن أحساس المحكوم بالاعدام بالزمن، وذلك حين اوقظ هذا المحكوم عليه من نومه بصورة مفاجئة واخبر بأن موعد اعدامه قد تقرر ان يكون في الساعة

الخامسة من ذلك الصباح، يقول الامير «ميشيكين»..

«.. واعتقد انه ايضا قد شعر بان امامه عمرا كاملا وهو في طريقه الى هناك، ومن المحتمل انه قال لنفسه ، وهو في طريقه اوه ، انه لايزال لدي وقت طويل ، طويل ،لايزال امامي من الحياة ثلاثة شوارع، فعندما نجتاز هذا الشارع ، فسوف يتبقى شارع ثان، ثم الشارع الذي يقع فيه المخبز على اليمين، ومتى سنصل إليه؟ انه عمر طويل طويل ..»[31]

تدور احداث رواية الرجع البعيد، في دار شرقية تقليدية، مكونة من طابقين، وتقع في محلة باب الشيخ في مدينة بغداد، ومن هنا تنبع المسرحة في الرواية ، فهذا المكان الضيق هو احد المستلزمات البنيوية للرواية الممسرحة او الدرامية، وبكلمة ادق ، هو احد مستلزمات رواية الافكار الممسرحة، اذ لايمكن ان يقيم الكاتب حوارا فكريا بين شخصياته، مالم يعمد الى مسرحة المكان، الذي من شانه ان يخلق صراعا بين الافكار، كما ان من شانه في الوقت نفسه ، ان يخلق الفه حميمة بين المكان وساكنيه ولا تتضح هذه الالفه للمكان ، بقدر ما تتضح لدى «مدحة» في رواية الرجع البعيد فعلى الرغم من انه يعتنق فلسفة ذرائعية يدعوها بـ«الأنانية المنظمة» ، وعلى الرغم من انه يقف ضد التقاليد البالية التي تؤمن بها عائلته، ويفكر للخلاص منها ، فان ما يشده الى موطنه ، هو البيت وأواصر الالفة التي تربطه الى هذا البيت «:هل سيكون في مقدوره مفارقة هذه الخرائب ، انها معجونة بدمه ، خرائب الحجارة والبشر ص ١٩٧» ويؤكد قول مدحة هذا ، حقيقتين ، اولهما ان الاحساس بالالفة ازاء المكان ، كلما كان هذا المكان اكثر بساطة ، وثانيتهما ، أن حس المكان في النفس البشرية وهو حس اصيل ، ينبع من الحياة الجماعية التي يحياها الفرد في البيت، حيث يكون جزءا من جماعة بشرية ، غير منسلخ عنها، هي العائلة أو ما يماثلها ، ومن المعروف ان اغتراب الانسان في حضارتنا الحديثة ، نشا بسبب انسلاخ الانسان عن الجماعة البشرية ، وما ولده ذلك من احساس بالعزلة والوحدة.

ولا يتضح هذا المعنى للالفة ، بقدر ما يتضح من خشية معظم افراد العائلة من « المجاز» الذي يربط بين البيت والعالم الخارجي، ففي الوقت الذي يعد البيت آمناً يسبغ حمايته على جميع شخصيات الرواية يبدو الخارج آمناً ايضا ، لانه يعيد الفرد الى الجماعة البشرية ، في الوقت الذي يثير «المجاز» بظلمته ، مخاوف كل من منيرة وسناء وام مدحة ولامر ما جعل الكاتب المجاز مكانا يفتقر الى الضوء ويغمره الظلام والاشباح ، بحيث تبدي «منيرة» التي اشتق الكاتب اسمها من الضياء خوفها من ظلمة المجاز تشاركها في ذلك «سناء» التي اشتق اسمها من النار والضياء ايضا، وفي ذلك تقول منيرة «وظلمة المجاز الطويل تخيفني دائما ص ١٩٧»، والخوف هذا لايقتصر على منيرة وسناء ، بل يعد امرا مشتركا بين افراد العائلة ، اذ يقول الراوي واصفا دخول أم مدحة، والصغيرة سناء الى الدار «دفعتا الباب الكبير.. وانفتحت عليهما ضجة البيت ، تنفست الصعداء ، وهي تطرق بقدميها طابوق الحوش المتحجر ، وتراقب الصغيرة تسرع نحو المطبخ القريب ص ٨».

يتكون البيت من اجزاء عدة وتتلون مشاعر ساكنيه ، بحسب الجزء الذي يقيمون فيه ، ولقد اهتمت الفلسفة الحديثة وعلم النفس بثنائية القبو العليا وفي ذلك يقول باشلار .. «الحالم يبني ويعيد بناء الجزء الاعلى من البيت ، وحجرة السطح .. وكما قلت فاننا حين نحلم بالارتفاع فاننا في المنطقة العقلانية للمشاريع الذهنية الرفيعة ، اما بالنسبة للقبو ، فان الحالم يحفر ويحفر حتى يجعل اعماقه نابضة بالحيوية » ولا يختلف باشلار هنا عن كارل يونغ الذي يعد القبو بمثابة العقل الباطن ، وحجرة السطح بمثابة العقل الظاهر. والواقع ان هذه الرؤيا للقبو والعلية تفتقر الى الرصانة والى العلمية وهو ما تثبته رواية الرجع البعيد ، فبخلاف ما يقوله باشلار ويونغ، وعلى العكس مما ذهب اليه بعض النقاد [32] من ان السطح ليس له حضور في الرجع البعيد فان السطح في الرجع البعيد يسهم الى حد بعيد في صياغة افكار الشخصيات واخيلتها وحياتها . فالسطح ـ وهو النظير الشرقي للعلية ـ لايعد مكاناً للمشاريع العقلية ، كما هو الامر لدى باشلار ، ولا معادلا للعقل الظاهر ، كما هو الامر عند يونغ ، بل يصبح مكانا للاحلام وتنشيط المخيلة الشعرية ، لدى ساكني الدار ويشكل السطح ثنائية بذاتها، فهو مكان للعزلة والانفراد بالنفس من جهة ، وهو مكان ـ ولا سيما في الدار الشرقية ـ يسمح باندماج الفرد بالجماعة البشرية من جهة ثانية ، ومن هنا، ومن هذه الثنائية تنبع اهمية «السطح» في رواية الرجع البعيد ، فكريم على سبيل المثال ، يشعر بالسرور بفكرة نوم العائلة على السطح وفي ذلك يقول «سررت بفكرة الصعود الى السطح كانني ساشارك فيها ، الا ان دوارا خفيفا تملكني فارجعني الى السرير ،

وجعلني اعيد التفكير في المسالة ص ٢٥»، ومن الواضح ان وراء السرور، دوافع نابعة من ان ذلك سيتيح لكريم الاندماج بافراد العائلة ولاسيما بـ«منيرة»، لكن مرضه يحول بينهم وبين استمرار هذا الشعور الفرح. اما المعنى الثاني الذي يجسده السطح، اي معنى الخلوة والتامل والاحلام فنجده في قول الراوي عن مدحة «كان الهواء صافيا وليس في السطح احد غيره .. اراحه ان يكون هنا في هذه اللحظة متروكا لنفسه يتامل .. والحيطان الترابية، خيات بؤسها تحت الظلام ص ١٣٣»، وليس عجيبا ان يكون اعلى مكان في البيت مكانا للاحلام الرفيعة لدى ابرز شخصيات الرواية، كشخصية مدحة، الذي يصبح السطح لديه مكانا شعريا ايحائيا بحيث تبدو الاسرة واغطيتها البيض وكانها خيام في صحراء.

والواقع، ان هذا المعنى الشعري الايحائي للمكان، لايقتصر على السطح حسب، بل يشمل اجزاء الدار الاخرى او تشكل بفعل الظلام والنور لوحات وصوراً تتفتق عنها مخيلة مدحة وترشح بثقافته الفنية والادبية، كما هو الامر في الصورة التي تخلقها الاعمدة الخشبية في الحوش او فناء البيت: «كانت ظلال الاعمدة الخشبية تترامى على الحيطان العالية، واغصان الزيتونة منكمشة على نفسها، سحرته تلك الاضواء المنشطرة والظلال الطويلة التي احاطته وسط الحوش، استدار حول نفسه ثم استدار مرة اخرى مثل الطواحين العملاقة، عملاقة دون كيشوت، عمالقة باب الشيخ، ومدحة لا يرى في الاضواء والظلال المنشطرة عمالقة رائعة سرفانتس، بل «اعمدة معبد روماني متهدم ص ١٣٥» ايضا.

ومما تجدر الاشارة اليه، ان رواية الرجع البعيد، هي من الروايات العراقية القلائل التي تناولت «السطح»، فهي ثاني رواية بعد رواية «ضجة في الزقاق» لغانم الدباغ ـ تطرق هذا الموضوع، كما تجدر الاشارة ايضا الى ان المكان في الرجع البعيد، لاينحصر او يقتصر على البيت الشرقي الذي اشرنا اليه، بل يمتد هذا المكان الى شوارع وحانات ومناطق اخرى معروفة في مدينة بغداد، ويرتبط هذا الامر بطبيعة هذه الرواية التي تجمع بين اشكال وانماط عديدة من الرواية، وتجتمع فيها اكثر من مدرسة او مذهب ادبي معين [٣٣] فهي الرواية درامية، وهي رواية افكار، وهي رواية شخصيات وهي رواية شمولية واقعية في الوقت نفسه، ومن هنا ياتي هذا الجمع بين المكان الضيق، الذي نجده في الرواية الدرامية والمكان الواسع او المفتوح الذي نجده في رواية الشخصيات، او الرواية الواقعية عامة.

على اننا يجب الا نغفل عن حقيقة مهمة، هي ان المكان هو نظام وجود الاشياء. ولقد تحدثنا حتى الان عن مكان مجرد من الاشياء ـ وهو ما اقترح تسميته بـ«المدى» تمييزا له عن مصطلح بـ«المكان» ـ وعلى الرغم من ان رواية الرجع البعيد تمتلك الرواية الواقعية والطبيعية كما اسلفنا، فان وصف الاشياء الذي عرفت به هذه الرواية يكاد يكون غائبا، فهي في هذا المجال بالذات، اقرب الى الرواية الانطباعية منها الى الواقعية او الطبيعية. ان الاشياء لاتجد فيها اهتماما في التصوير، واذا ما تم ذلك احيانا، فان هذا الوصف لايرد مستقلا عن السرد، كما انه يتسم بالاختزال الشديد كهذا الوصف لمحتويات غرفة مدحة: «نظر الى مكتبته الصغيرة والكتب المصفوفة باهمال والاثاث القليل والسجادة على ارض الغرفة والجدران البيضاء غير المصبوغة وستائر الشباك الحائلة غير المكواة شعر بوخزة في قلبه ص ١١٠»، ومن الواضح على هذا الوصف لمكونات المكان انه لايتم عن طريق عين الراوي، بل عن طريق عين الشخصية نفسها، كما انه يرد ملتحما بالسرد، ولا يهتم بذكر كل مظاهر واحوال الشيء الموصوف، بل يقتصر على ما تراه الشخصية فيه من هذه المظاهر، وهذا اللون من الوصف، اي الوصف الذاتي والملتحم نشا بنشوء الرواية الانطباعية والرواية والوعي والحوار الصامت وهذه الرواية التي انتقلت فيها العين التي ترى، والوعي الذي يصور، من الاشياء المحيطة بالانسان من الخارج الى داخل الانسان نفسه.

■ رؤيا العالم وبناء المنظور ■

يعد بناء المنظور عنصراً مهماً في البنية القصصية، وتنبع اهمية هذا العنصر من كونه يحدد والى حد كبير الطرائق والاساليب التي يسلكها القاص في بناء المادة التي بين يديه، والادوات الفنية المستخدمة في هذا البناء، والنسب والعلاقات بين هذه الادوات، وبين العناصر المختلفة في البنية القصصية، ذلك «اننا في الأدب لا نواجه احداثاً او اموراً في شكلها الخام. وانما نواجه احداثاً معروضة بطريقة ما [٣٤]»، كما يقول تودوروف، وهذه

الطريقة ، انما يحددها منظور القاص الذي تحدده رؤيا القاص للعالم ، ففي الأدب كما يقول لوكاش . تحكم «الى اين» المضمون والانتقاء ونسبة العناصر المختلفة ، وقد يشبه العمل .. الحياة في مراعاته للتابع السببي ، ولكنه لن يكون اكثر من سفر اخبار تعسفي اذا لم يكن هناك قلب لهذا الاتجاه ، فالمنظور هو ما يحدد دلالة كل عنصر فني» [٣٥] ويمكن القول بناء على كل هذا وانطلاقا منه ، ان رؤيا القاص للعالم ، التي تحدد منظور الكاتب وبناءه» [٣٦] لا يقتصر اثرها على عنصر معين او اداة معينة في بناء النص القصصي ، وانما يمتد يشمل هذا البنية بكاملها ، بما في ذلك القضايا والمسائل الجمالية في العمل الفني .

وتعد رواية «الرجع البعيد» ذات اهمية خاصة واستثنائية في مجال الدراسة السوسيولوجية على الرغم من الوشائج الكثيرة التي تربط هذه الرواية باعمال الكاتب - القصصية الأخرى ، هذا في الوقت الذي يعد فيه هذا العمل الروائي عملاً شخصياً بصورة اكبر من اعماله القصصية الأخرى ، اذ كلما كان العمل كبيراً كلما كان شخصياً ، لأن الفردية الاستثنائية والقوية ، هي وحدها القادرة على ان تفكر وتعيش رؤية للكون حتى منتهىٰ عواقبها، كما يقول لوسيان جلدمان ، الذي يضيف الى ذلك قوله : « كلما كان العمل تعبيراً صادراً عن مفكر او عبقري كلما امكن فهمه في ذاته بدون ان يلجأ المؤرخ الى سيرة الكاتب او الى نواياه ، ذلك ان الشخصية الاكثر قوة هي التي تتطابق بكيفية افضل مع حياة الفكر ، اي مع القوى الجوهرية للوعي الاجتماعي في مظاهره الفعالة والمبدعة) [٣٧] . ولعل الاستثنائية الفردية التي يتحدث عنها جلدمان ، لاتظهر في اعمال اي من القصاصين والروائيين العراقيين ، مثلما تظهر في اعمال التكرلي ، ولاسيما روايته التي نحن بصدد دراستها بسبب ما يتميز به بناء النموذج لدى القاص من سمات ملامح خاصة يفتقر اليها القصاصون الآخرون.

■ المنظور الإيديولوجي ■

لكي نقف على رؤيا العالم لدى الكاتب . وعلى المنظور الايديولوجي لديه ، لابد من ان نعرض لدراسة العديد من الاشارات الواردة في النص الروائي ! بدءاً بالعنوان الذي يؤدي دوراً استراتيجياً في بناء المنظور الايديولوجي لدى الكاتب ، وانتهاء باصغر العناصر الرمزية الدالة ، مروراً بما تفصح عنه الشخصيات القصصية من خلال اقوالها وسلوكها من دلالات على هذا المستوىٰ .

وفي رواية «الرجع البعيد» يشتق عنوان الرواية من حادث اغتصاب «عدنان» «لمنيرة» وما ادى اليه من نتائج كان موت «مدحة» المأساوي من ابرزها ، او من هذا الموت نفسه او من كلا الامرين ، اذ بالرغم من ان الحب المحرم هو من اكثر الموضوعات شيوعاً في ادب التكرلي - بل لعله الموضوع الوحيد في هذا الأدب - فان مثل هذا الحب وما ينتهي اليه من سفاح يكتسب هنا في الرواية دلالات رمزية واضحة . ويؤكد هذا الاعتقاد ويقويه ان «منيرة» - التي يشتق اسمها من النور - تشكل عامل جذب مركزي بالنسبة لمعظم شخصيات الرواية مثل مدحة وكريم وعدنان وبل وتتمتع بهذه الجاذبية بالنسبة للشخصيات النسوية ايضاً كشخصية «مديحة» هذه الجاذبية والرتبة المركزية التي تتبوأها الشخصية من جهة ، وسلوك «عدنان» الطائش ، وافكاره الاجتماعية والسياسية المعلنة من جهة اخرى يجعلان لحادث السفاح دلالة غير دلالته التقليدية اي خرق التابو الاجتماعي - ويجعل من شخصية منيرة حلقة في سلسلة النساء المغدورات في الرواية العراقية والعربية [٣٨] ، بكل ما يحمله هذا الغدر من ابعاد رمزية .

ويعيد حادث السفاح الى الذهن تلك الذكرى البعيدة عن الانسان البدائي في اقدم عصوره واشدها همجية ، يوم كان الأب يطرد ابناءه من العشيرة ليستأثر بالاناث . فيدفع ذلك الابناء او بعضهم الى ان يثوروا على هذا الوضع مرتكبين ما يعده فرويد اول جريمة واكبرها في التاريخ [٣٩] .

وفي الوقت الذي نجد فيه مسوغات عديدة لهذا التفسير ، نجد ايضاً ومن جانب اخر ، ان مصائر الشخصيات والرؤية المأساوية التي ينطوي عليها النص الروائي ، تسوغان تفسيراً ثانياً يكمن في ان الذي يهيمن على هذا النص هو «الموت» اذ يموت «فؤاد» الذي يعيد الى الاذهان بطل اقصوصة العيون الخضر - ثم يموت «مدحة» ابرز شخصيات الرواية واشدها تفاعلاً مع الحياة، وتنتهي احداث الرواية و «حسين» على فراش الموت، بينما يتركنا القاص مع «الرجل العجوز» الذي اختبأ «مدحة» في بيته، وقد حاصرته ذكريات موت رفاقه في الحرب الاولى فراح يهذي بها بلغته التركية، التي يوردها القاص بنفس اللغة، وكانها

النذير بموته الوشيك الذي سبقه اليه «مدحة».

ونخلص من كل ذلك الى ان العنوان ينطوي على «تناص» واضح طرفه الغائب هو الموروث الديني، فقد وردت عبارة «الرجع البعيد» في القرآن الكريم اذ وردت في الآية الثانية من سورة (ق) في قوله تعالى « متنا وكنا تراباً ذلك رجع بعيد» .

واذا ما تركنا العنوان ووظيفته الاستراتيجية في بناء المنظور الايديولوجي في الرواية ، وحاولنا استجلاء العناصر الأخرى التي تسهم في صياغة هذا المنظور ، وجدنا ان الخصائص التي تتسم بها هي الخصائص نفسها التي تتسم بها قصص الكاتب القصيرة على مستوى الوحدات الاساسية في البنية القصصية . وفي مجال الموضوع نجد ان فكرة العبث واللاجدوى التي تتردد اصداؤها في العديد من قصص الكاتب القصيرة ، هي الفكرة المركزية في الرواية، كما ان عجز الشخصيات وسلبيتها في مواجهة الواقع التي نجد في تلك القصص القصيرة نجدها ماثلة هنا وبصورة اوضح ، «فكريم» يسقط صريعاً لفكرة العبث واللاجدوى بعد موت صديقه فؤاد ، و «حسين» يتخلى عن اسرته ويسلك سلوكاً رخيصاً بدافع فكرة العبث بالرغم من ان تناوله ومأخذه لهذه الفكرة يعد سطحياً اذا ما قورن بكريم ـ ومدحة يعيش بهدي من فكرته الذرائعية الانانية «الانانية المنظمة» .

واذا كانت فكرة العبث واللاجدوى ، ولاتحتاج الى جهد كبير للوقوف على اصولها في الفكر الغربي الحديث ، فان فكرة «الانانية المنظمة» لدى «مدحة» ـ وهي فكرة غريبة بعض الشيء على المجتمع العراقي في المرحلة التي تدور فيها احداث الرواية ـ تحتاج الى وقفة قصيرة ، للوقوف على اصولها الغربية . ذلك ان ورود هذه التسمية لافكار مدحة وسلوكه يعزز من اعتقادنا الذي اشرنا اليه في صدر هذه الدراسة عند حديثنا عن الارصاد والتنبؤ في الرواية، وهو الاعتقاد القائل بوجود مؤثرات واضحة من ادب دستويفسكي في ادب التكرلي ، اذ ان من المعروف ان هذه الفكرة كانت موضوعاً لرواية تشيرنشيفسكي «ما العمل» وان دستويفسكي ناقش هذه الفكرة ورد عليها في بعض رواياته [٤٠] .

ولا يعني وصفنا للفكرة بالغرابة ، ان التجسيد السلوكي لها غير موجود ، وانما عنينا عدم وجودها مدركاً عقلياً واضحاً حسب . اما الفكرة ـ السلوك ، فهي ولا شك ليست بالغريبة في مرحلة بدا المجتمع العراقي ينتقل فيها من علاقات الانتاج شبه الاقطاعية الى علاقات انتاج راسمالية ، وهي العلاقات التي انتجت الفلسفة الذرائعية البراغماتية في الغرب كما انها انتجت هذه الفلسفة التي نادى بها تشرنشيفسكي في روسيا القيصرية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الذي شهد تطوراً واضحاً في هذه العلاقات ـ هذا فضلاً عن الملامح واوجه الشبه العديدة بين «مدحة» وبين بعض ابطال دستويفسكي ، ولا سيما «راسكولنيكوف» بطل الجريمة والعقاب ، فكلاهما يؤمن بفكرة سلبية ضارة بالمجتمع ، وكلاهما ينتهي في تطبيقها ووضعها موضع التنفيذ الى الاخفاق ، والى انتصار البطل في كلتا الروايتين الى الفضيلة بعد هذا الاخفاق . وفي حالة «مدحة» تثبت الاحداث ان موته الخاص الذي ينجم عن حالة عامة لادخل له فيها ، عقم افكاره عن الانانية المنظمة ، وعن استقلال الفرد عن المجتمع والتاريخ . وقبل ان تثبت الاحداث خطل افكاره هذه ، يتغلب هو على افكاره بصدد «منيرة» ولا عذريتها ، ويتخطى القيم التقليدية الموروثة ، وتنتصر لديه الحياة على افكار الموت والظلام ، ولكن بعد فوات الاوان فقد كان الموت يتربص به ، في ان يخرج من موضعه المحاصر فيه ليعود الى انثاه منيرة حتى يسقط مضرجاً بدمه وسط الشارع الذي يفصل بين عالمين ، وهو يحاول العبور من عالم السلبية والعجز والاستسلام للمالوف الى عالم المبادرة الفردية والعقل والعدل .

وبالرغم من ان رواية «الرجع البعيد» هي ـ كما اسلفنا ـ رواية افكار ، وان الشخصية فيها تعبير عن فكرة ، فان التعبير عن هذه الافكار لايتم لدى التكرلي ، بصورة تلقينية مباشرة كما هو الامر في الرؤيات او النصوص الرديئة والمتوسطة ، وانما تجد الفكرة تجسيدها في الفعل المعيش ، ، والشخصيات لاتفكر بمعزل عن سلوكها وأفعالها اليومية وانما تعيش هذه الافكار وتتخطاها حين تتخطاها وتتجاوزها تخطي وتجاوز معايشة ايضاً ، و ما يحدث لكل من مدحة وكريم ، كما ان شخصيات الرواية لاتقف في تفكيرها عند الحدود السطحية للاحداث ومجراها ، وانما تنأى عمقاً لتصل الى الدوافع البشرية العميقة لهذه الاحداث ، كما تنأى في الزمان والمكان لتصل الى ما هو انساني عام في كل زمان ومكان ، «فمدحة» على سبيل المثال . لا يقف في تامله لظاهرة الحروب والاقتتال بين الجماعات البشرية عند الدوافع

الاقتصادية والاجتماعية والسياسية المعروفة ، بل يتجاوز ذلك الى محاولة معرفة كنه القوة التي تقود شعوبا وامم وجماعات وتدفعها لتقطع مسافات واراضيً شاسعة ولكي تحترب مع امم وشعوب وجماعات اخرى ، كما انه لا يقف عند الحدود الواقعية للاحداث التي تصنع موته ، بل تتجاوزها لمعرفة كنه القوه التي تصنع موته على الصورة التي تكهن بها ، هذا الموت الذي يتعانق فيه الاجتماعي بالكوني على نحو فريد ، وهذا ما يرتفع بادب التكرلي الى مستوى انساني رفيع ، وبالانسان فيه الى مستوى الانسان في كل زمان ومكان .

ان التكرلي الذي يهتم بالفرد البشري ومصيره اكثر من اهتمامه بالفكرة ذاتها ، لا يتناول الظاهرة المعينة في اطارها وعلاقاتها الجدلية المتشابكة حسب ، بل يبحث فيما وراء ذلك عن «اللغز» الانساني المحيّر؛ هذا اللغز الذي يدفع عبد الرضا، بطل اقصوصته الجميلة «موعد النار» على سبيل المثال لكي يتحمل ويعاني عذابات الوجود من اجل زيارة ضريح ، والامر نفسه يتكرر مع «مدحة» وان كان كفاحه ومعاناته من اجل الانتصار على افكار الموت والظلام ومن اجل الحياة لايرتفعان الى مستوى كفاح ومعاناه بطل موعد النار . ان هذا «اللغز» المخبوء فيما وراء الواقع في ادب التكرلي يجعلنا نطلق على واقعيته مصطلح «الواقعية الميتافيزيقية» .

ومن المهم ان نسارع فندفع عن التكرلي تهمة السلبية والعجز الملصقة بشخوصه ، ولاسيما وانها قد ترددت في هذه الدراسة ايضاً ، ذلك ان شخصيات التكرلي وان بدت عاجزه وسلبية ومشوهة احياناً ، فهي لا تهزم بسهولة ، بل تصمد وتكافح ببسالة ضد شرطها الاجتماعي والكوني كفاحاً يذكرنا بابطال التراجيديا الاغريقية ـ حتى اذا تحطمت تحت وطاة قوىً اجتماعية وكونية عاتيه لا تستطيع منها فكاكاً ، اكتسب شرف الكفاح والنضال دون هوادة ضد هذه القوى . والكفاح الذي يخوضه «مدحة» من اجل الخروج من حصاره والعودة الى «منيرة» يعد تجسيداً لهذا الاخفاق البطولي في ادب التكرلي ، ويستوي هذا الكفاح والتخطي والتجاوز الذي يمارسه «مدحة» مع ذلك الكفاح الذي يخوضه «كريم» للانتصار على افكار الموت لديه ، لا سيما بعد موت «مدحة» ولا يتجلى هذا الانتصار بقدر ما يتجلى في موقفه من «حسين» الذي يجد في الموت من حوله دافعاً للتفاؤل !

ان القول بعجز الشخصية وسلبيتها لدى التكرلي ، وتصوير ذلك على انه مثلبة من مثالب القص لديه ، يتجاهل قانوناً رئيساً من قوانين النوع الروائي . ذلك القانون الذي صاغه «هيغل» عندما اشار الى ان البطل في التعليم الراسمالي يبدا ماجناً عربيداً ثم لا يلبث ان ينتهي الى احد امرين فاما الامتثال للآلية الاجتماعية ، واما الوحدة والعزلة [٤١] . ومن هنا يمكن القول بان وصف البنية القصصية لدى التكرلي بانها بنية اخفاق [٤٢] هو وصف صائب تماماً ، وان كانت هذه الحقيقة ليست خاصة بالتكرلي وحده ، وانما هي خاصية الرواية والنوع كله في ظل الانتاج الرأسمالي . ويترتب على ذله ان يصبح البحث عن سمات بنية الاخفاق هذه وعما يميزها عن غيرها ومن البنى الروائية المخفقة ضرورياً ، اذ هنا ، وفي هذه وحده تكمن اصالة القاص وتفرده ، وهنا يكمن عالمه الخاص ايضاً .

لقد اشرنا الى فكرة «الموت» هي الفكرة المهيمنة على الرواية ، ويمكن ان يقودنا ذلك الى استخلاص حقيقة مفادها ان رؤيا العالم لدى الكاتب هي رؤيا ماساوية فاجعة . وبالرغم من ان القاص ينتمي الى جيل الخمسينات الذي حفل نتاجه الأدبي برؤى مستقبلية متفائلة ، فان الرؤيا الماساوية هذه كانت امتياز القاص التكرلي الذي كان استثناءً في جيله ، مما يدفع بالناقد والدارس الى تفحص الجوانب الأخرى في ادبه ، ولاسيما الجوانب البيوغرافية للوقوف على جوهر هذه الرؤيا والعوامل الصانعة لها. على ان الرجع البعيد تتناول مرحلة زمنية هي الستينات. وعلى الرغم من ان رؤيا القاص للعالم فيها هي ذات الرؤيا الفاجعة والماساوية ، فانه يمكن القول بان رؤيا القاص هنا هي رؤيا طبقة اجتماعية في مرحلة الستينات من هذا القرن ، وهي على وجه الدقة رؤيا الشرائح والفئات الفقيرة والمثقفة من هذه الطبقة ، التي عاشت آمالاً سياسية واجتماعية عريضة في الخمسينات ، لكنها ما لبثت ان اصيبت بخيبة عريضة وعميقة ، عندما تعرضت الثورات التحررية في المنطقة الى نكسات كثيرة ، وتحولت في معظم اقطارهاالى انظمة دكتاتورية فردية تنكرت لابسط مظاهر الديمقراطية ، وعجزت عن انجاز مهامها التاريخية ، فكان ذلك مقدمة للهزيمة التي منيت بها بعض هذه الانظمة ، ولاسيما في مظهرها العسكري وكان من ابرز هذه الهزائم نكسة ١٩٦٧ ، التي ولدت مناخاً جديداً في الثقافة والفكر العربيين ، كان الاحباط والخيبة والكآبة الايديولوجية من

ابرز مظاهره

■ بناء المنظور في مستواه التعبيري ■

لقد حاولنا حتى الآن دراسة الانساق الاسلوبية في السرد والزمن وفي الوصف والمكان في رواية «الرجع البعيد» هذه الانساق تصب جميعاً في الوحدة الاسلوبية للرواية، ولاسيما في بناء المنظور الذي اشرنا الى انه يرتبط ارتباطاً قوياً برؤيا الكاتب للعالم. فالانساق الاسلوبية لاتفسر بضروراتها الجمالية حسب، كما هو الامر لدى الشكلانيين الروس والبنيويين الانشائيين [٤٣]، بل تفسر بارتباطها بالحياة وبالحوافز الخارجية المستعارة منها؛ فالنسق في راينا ليس شيئاً جمالياً خالصاً بل هو تمثيل وتعبير عن رؤيا الكاتب لاي امر حياتي يتعامل معه وان «الحياة والنسق ليسا قابلين في الحقيقة للفصل. فالنسق هو الطريقة التي تتطور بها الحياة» كما يقول ارنولدكتل [٤٤] ويمكن ان نشير بهذا الصدد الى احد انساق السرد في الرواية وهو نسق «التناوب» في رواية احداث الرواية او بعضها، وفي رواية القصص المضمنة في الرواية، ذات العلاقة بالشخصيات التي تروي هذه القصص، كما يحدث في رواية «ابو شاكر» لقصة وقعت له في منطقة سامراء، وتناوب هذا السرد مع سرد قصة وقعت «لحسين» في الكويت، وتسرد القصة الاولى «سرداً منطوقاً»، في الحين نفسه الذي تروي فيه القصة الثانية سرداً صامتاً، عن طريق الارتداد. ان هذا النسق لا يعد اشد جمالاً من نسق التتابع والتضمين! وانما ينطوي ايضاً على نزعة حوارية واضحة، واعترافاً بالاخر وبوجهة نظره، وبتعدد وجهات النظر او اشكال الوعي بالنسبة للاحداث، وينطبق هذا بصورة اخرى على «السرد المتعدد» الذي نرى فيه القصة الواحدة من خلال وجهات نظر متعددة، وهو ما اسلفنا القول فيه, ويمكن ان ندلل على صحة راينا بما فعله بعض الروائين العرب الذين استخدموا نسق «التناوب» فقد استخدم نسق التناوب في الرواة والساردين «لا السرد» عبد الرحمن منيف في روايته شرق المتوسط، عندما وجد ان الحقيقة يمكن ان تدرك بصوره افضل عندما يكتب جميع ابطال الرواية الاحداث ويسجلونها كما رأوها، وهكذا تناوب على سرد الاحداث كل من (رجب وانيسة اخته) بدلاً من ان يقتصر السرد على (رجب) وحده، فلم يكن هذا الخروج على نسق التتابع مجرد خروج اوحته الحوافز والدوافع الجمالية، بل المكان الحافز الاول فيه، هو الوصول الى الحقيقة التي تتسم بتعدد الاوجه وبتعدد اشكال وعي الناس لها كما يشير الروائي نفسه الى ذلك، وقد ادى هذا الهدف الى كتابة رواية عربية حوارية متعددة الاصوات (بوليفونيه) كان يمكن ان تكون رواية مونولوجية لو اقتصرت على صوت البطل وحده في سرد الاحداث، ولايتناقض قولنا بان النسق لا ينفصل عن الحياة، مع استشهادنا بقول سارتر بان ميتافيزيقا الكاتب تصنع اسلوبه، ذلك ان السؤال الاجتماعي هو الذي يفتق السؤال الكوني ويصوغه ويحكم حجمه ومداه.

وقبل ان نقرر شكل الرواي والرؤية في «الرجع البعيد» ينبغي ان نشير الى مسالة مهمة هي رؤية القاص للانسان والعالم والعلاقة بينهما، ان «رواية الافكار» التي تنتمي الرجع البعيد اليها، [٤٥] تنهض على اساس الافكار المتشخصة. ومعنى هذا ان الرواية تمثل امتداداً لقصص التكرلي القصيرة التي تعد قصص شخصيات وان حفلت الرواية بمدلولات اجتماعية وسياسية قد لا نجدها في قصص الكاتب القصيرة [٤٦]. وقد اعتمد الكاتب اسلوباً في تصوير الشخصية البشرية يقوم على رؤية العالم من خلال الشخصية لا العكس، وهو امر ينتمي فيه القاص الى التيار القصصي السيكولوجي الذي يعد كل من سارتر وكافكا ودستويفسكي ابرز اعلامه [٤٧].

إلا ان هذا المنهج الفني شهد شيئاً من التغيير في الرواية فمن الواضح ان رؤية الكاتب هذا تسود مع الشخصيات الرئيسة والمحورية التي تتنسم بمجموعها مرتبة البطولة في الرواية والمكونة من مدحة، كريم، منيرة، حسين لكن هذه الرؤية للانسان والعالم تختفي في الفصول الخاصة بشخصيات المستوى او المحور الثاني (الاب والأم والاخت والعمة والجدة)، والواقع ان الرؤية الأولى (اي العالم من خلال الانسان) لاتصلح إلا مع الشخصيات المثقفة التي تمتلك القدرة على المغامرة الفكرية وعلى التامل والتفلسف، اما الشخصيات الثانوية ـ وهي شخصيات مسطحة محدودة الابعاد ـ فلا يمكن التعامل معها إلا على اساس الرؤية الثانوية، وهي الرؤية التي تسود القص الواقعي والطبيعي.

واذا كان وعي الشخصية بالعالم، ودرججته يصوغان رؤية القاص لهذه الشخصية، فان شكل الراوي ورؤيته

لشخصياته ينبعان بدورهما من هذه الرؤية . وهكذا فان الشخصيات الثرية والمستديرة وذات الابعاد المتعددة ، تصور وفق اسلوب يقوم على احد امرين . فاما ان تقوم الشخصية نفسها بسرد الاحداث سرداً ذاتياً وبضمير المتكلم ، فنكون ازاء الراوي المسرح . او تسرد الاحداث سرداً موضوعياً وعن طريق الراوي الموضوعي وبضمير الشخص الثالث . ولكنه الشخص الثالث الذاتي كما يسميه الناقد «آلان وارن فريدمان» [48] الذي يحبس نفسه على منظور الشخصية . فينشأ عندئذ ما يسميه او سبنسكي «المنظور والذاتي» في القص [49] ولا يسود هذا المنظور في القص في الفصول الخاصة بالشخصيات المحورية بل يسود ايضاً في الفصول الخاصة بالشخصيات الثانوية ، اي ان المنظور في القص السائد في الرواية ، هو المنظور الذاتي ، والفرق بين الشخصيات الرئيسية او المحورية والثانوية في هذا الامر ، ان الراوي يتيح لاصوات شخصياته الرئيسة مجالاً للظهور اوسع بكثير مما يتيحه للشخصيات الثانوية ، عن طريق استخدام الاسلوب غير المباشر الحر، والحوار الصامت بنوعيه المباشر وغير المباشر ، وهكذا ، ففي الوقت الذي يروى فيه (كريم) الاحداث بضمير المتكلم ويسرح افكاره للقارىء ، وفي الوقت الذي تروى فيه منيرة قسماً من الفصل التاسع الخاص بروايتها للاحداث ، يروي راوٍ موضوعي بضمير الشخص الثالث ، الاحداث من وجهة نظر مدحة

وحسين لكن الراوي الذي يرى شخصياته رؤية مجاورة من الداخل ، لايصبح منظوره ذاتياً بان يحبس نفسه على منظور الشخصية ! كما يفعل مع الشخصيات الثانوية حسب بل يكاد يختفي من القص ، ومن عملية التلفظ ، عندما يتيح للشخصية ورؤيتها وصوتها الظهور بصورة واسعة عن طريق الاساليب والتقنيات المذكورة كما هو الامر في هذا النص الذي يرن فيه صوت الراوي وصوت الشخصية معاً ، وتجتمع فيه اشكال من الحوار الصامت المروي او المسرود لتستحضر صوت الشخصية : « كانت امه تناديه بالحاح وهي رافعه وجهها الابيض اليه اشار اليها . لايعلم عنه شيئاً خابره ؟ لم يخابر . تاكل بمفردك ؟ ولم لا . غسل اليدين والوجه يزيل الاوساخ والتراب . . . اسقوني نقيع الزبيب إن الحب انهك فؤادي . الاخ المغرم لا ينسى ان يقوي قلبه ص ١٠٨».

ومن الواضح ان العبارة الأولى في النص هي عبارة الراوي ، تمليها عبارة «خابره ؟ لم يخابره» وهي عبارة الشخصية منسوجة ، في كلام الراوي، ثم تليها حوار صامت مباشر (غسل اليدين . . الخ » لايؤدي الراوي اي وظيفة في قيادة القارىء الى داخل الشخصية .

ان هذا المنهج في القص ينسجم واحدث التطورات الفنية في الرواية ، ذلك ان محاولة الغاء الراوي هي من ابرز السمات التي ميزت هذه التطورات حتى «حتى لقد قيل بان التغيير الاكثر اهمية في عصرنا ـ والذي له مغزىً بالنسبة للرواية هو اختفاء المؤلف» كما يشير الناقد سي وين بوث [50]. ولا يؤدي الحد من امتيازات الراوي ـ وهو كبير في الرجع البعيد ـ الى ظهور رؤى واصوات الشخصيات حسب، بل يؤدي ايضاً الى ظهور القارىء الذي لايعود متلقياً لوجهة نظر الراوي وصوته الخاصين، بل تصبح وجهة نظره الخاصة هي الماثلة في تعامله مع النص، ويتحول من مجرد متلقٍ خامل الى مبدع للنص ولقد دفعت التحولات الاخيرة في القص الكثير من النقاد الى القول بان عصرنا اصبح عصر القارىء، اذ ان «امحاء المؤلف التدريجي على هذا النحو يظهر القارىء على انه خالق الاثر. لقد تحول القارىء الى انسان فعال له الدور الأول في عملية الابداع الادبي كما تحول عصرنا الى عصر القارىء» كما يقول الناقد الاسباني جوزيه ماريا كاستيلا [51].

ان بناء المنظور في مستواه التعبيري، كما هو في مستواه العقائدي يقوم على التعددية، فليس ثمه بطل او شخصية رئيسه مهيمنة يجري القص من وجهة نظرها، وليس ثمه فكرة من افكار الشخصيات تسودا وتهيمن وتقمع الافكار الأخرى لبقية الشخصيات، بل هناك شخصيات عدة تقف على خط البطولة الرئيس ثم يليها عدة شخصيات اخرى، تقف على خط موازٍ لها هو خط البطولة الثانوية. ولاتتميز اية شخصية من هذه الشخصيات بحق ان تجرح او تعدل او اي منظور من منظورات الشخصيات الأخرى، بل تشترك الشخصيات في جميعها في هذا الحق وفي حوار حر مفتوح وتتفاضل المنظورات المختلفة من دون انحياز من جانب القاص او الراوي لأيّ من هذه الشخصيات.

واذا كان تعدد الاصوات والرؤى هو السمة الفنية الاكثر حداثة في الرواية العربية، واذا كانت رواية الرجع البعيد ليست الرواية الوحيدة او الأولى على طريق هذا النهج الفكري والفني ـ فان هذه الرواية تميزت بتوزيع دور

البطوله فيها على اكثر من شخصية محورية، متجاوزه بذلك بعض اشكال القص متعدد الاصوات الذي يغتال هذه التعددية ويقضي عليها بدوافع النرجسية والتضخيم من شخصية البطل او الشخصية الرئيسة، خالقاً بذلك شكلاً خاصاً من التعددية، هو في حقيقته صيغة من صيغ القص المونولوجي او المنفرد الصوت ليس إلا.

لقد تضافر القص المتعدد والمنظور الذاتي في السرد واشكال الحوار الصامت، والاسلوب غير المباشر الحر في خلق هذه التعددية في الرواية، وفضلاً عن ذلك فان كثيراً من العناصر والتقنيات الفنية الأخرىٰ قد اسهمت في خلق النزعة الحوارية الواضحة في الرواية.

ومن مظاهر الحوارية وتعدد الاصوات في الرواية، تعدد القصص ورواية او سرد عدد من الشخصيات لقصص ذاتية وبضمير المتكلم، ومن مظاهرها ايضاً التناوب في سرد هذه القصص بين شخصية او اكثر، كما اشرنا من قبل. ونسق التناوب هذا لايجري في سرد القصص الذاتية سرداً منطوقاً او صامتاً او بهما معاً؛ وانما يجري ايضاً في الحوار «المزدوج»، وهو حوار يقوم على ظهور صوتين معاً، احدهما منطوق والآخر صامت، ويتضافر الصامت منه مع المنطوق في كشف الشخصية واظهار صوتها بصورة اوضح مما يجري في الحوار المنطوق لوحده او الصامت لوحده وجدير بالاشارة هنا ان القاص استخدم اساليب فنية حديثة في سرده لاحداث القصة الاصلية او الكبرى وتعامل مع هذا السرد تعاملاً ذكياً، مثل المستحدثات السينمائية كالمونتاج المكاني والزماني (او التناوب والتزامن) والقطع، والاختفاء التدريجي، لاسيما في سرد القصص الذاتية سرداً منطوقاً وصامتاً معاً كما هو الامر في سرد (ابو شاكر وحسين) لمثل هذه القصص، اما التعامل الذكي مع السرد فنجده في تحول القص في الفصل التاسع من القص على لسان منيرة وبضمير المتكلم، الى ضمير الغائب عند دنوها من حادث اغتصابها، وينسجم ذلك والوضع السيكولوجي لدى منيرة التي يمنعها المحرم الاجتماعي [٣٢] والخجل من رواية قصه السفاح مما دفعها الى التوقف عن السرد مخيلة السبيل امام ضمير الشخص الثالث بحيث يبدو والسفاح وكانه يحدث (للآخر) لا لها.

ومن مظاهر التعددية ايضاً ، التعددية اللسانية ، فالقص يتناسب مع كلام الشخصية في كثير من الاحيان ، وترد في كلام الراوي مفردات والفاظ الشخصية نفسها ، لاسيما عندما يجتمع كلام الراوي والشخصية مكونا بناء لسانيا واحداً ولكنه ينطوي على صوتين معاً عبر الاسلوب غير المباشر الحر ، وقد بلغ من حرص المؤلف على التعددية اللسانية ، انه لم يلجأ الى اسلبة كلام الشخصيات ، فجاءت الرواية حافلة بلهجات عراقية عديدة بل ان حرصه على هذه التعددية في الصوت منعه من ترجمة حديث الرجل العجوز باللغة التركية ، الى اللغة العربية التي هي لغة القارىء ايضاً .

ومع اننا قد لانتفق مع هذا النهج في النقل الحرفي والتسجيلي للواقع فيما يخص الحوار وكلام الشخصيات ، فان ذلك لا يمنعنا من القول بان هذه التعددية اللسانية والصوتية كانت احد العناصر في خلق رواية متعددة الاصوات ، تعد بحق واحدة من ابرز الاسهامات على طريق الحداثة في ادبنا الروائي العربي الحديث .

الهوامش

١ ـ انظر : البنيوية وعلم الاشارة ، ترنس هوكز ، ترجمة مجيد الماشطة ، مراجعة د. ناصر رشيد حلاوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ص ص ١٠٤ ـ ١٠٥

٢ ـ نفسه ص ص ١٠٦ ـ ١٠٩

٣ ـ نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة ابراهيم الخطيب ، موسسة الابحاث العربية ص ١٨٠

٤ ـ الشعرية : تزفتان تودوروف ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دارتو بقال للنشر ـ المغرب ص ٤٧

٥ ـ انظر مدخل الى نظرية القصة : سمير المرزوقي وجميل شاكر، ديوان المطبوعات الجزائرية ، تونس ص ص ٧٧ ـ ٧٨

٦ ـ الشعرية ص ٤٩

٧ ـ الشعرية ص ٤٩

٨ ـ انظر بناء الرواية ـ دراسة ثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا احمد قاسم.

٩ ـ انظر الالسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، موريس ابو ناضر، دار النهار ـ بيروت ص ص ٨٦ ـ ٨٩

١٠ ـ الصخب والعنف، وليم فوكنر، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، دار الأداب ط ص ١٢٦

١١ ـ انظر الرواية العراقية وتاثير الرواية الامريكية فيها ، ونجم عبد الله دار الشؤون الثقافية ١٩٨٧ ص ص ٢٠٩ ـ ٢١٠ ومجلة الاقلام ع ٤

نيسان ١٩٨٦ ص ص ٩٠ - ٩٤

١٢ - الابله ، دستويفسكي ، ترجمة حسين القباني ، سلسلة الالف كتاب ص ٩٩

١٣ - قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ترجمة صيّاح الجهم ، دمشق ١٩٧٧ ص ٢٥٣

١٤ - انظر : اشكال الرواية الحديثة ، تحرير واختيار وليام فان اوكونور ، ترجمة نجيب المانع ص ٢٥٩

١٥ - انظر : من رواية الصوت الواحد الى الرواية متعددة الاصوات ، فاضل ثامر ، جريدة الثورة في ٢١/١١/١٩٨٧

١٦ - قضايا الفن الابداعي عند دستويفسكي ، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية ص ٤١

١٧ - انظر اشكال الرواية الحديثةص ص ٢٦٤ - ٢٧١

١٨ - بناء الرواية ، ترجمة ابراهيم الصيرفي ص ٧٧

١٩ - انظر قضايا الرواية الحديثة

٢٠ - انظر بناء الرواية ، ادوين موير ، ترجمة ابراهيم الصرفي

٢١ - انظر بناء الرواية د. سيزا احمد قاسم

٢٢ - قضايا الفن الابداعي عند دستويفسكي ص ٤٢

٢٣ - انظر تاريخ الرواية الحديثة ، البيريس ، ترجمة جورج سالم ص ص ٥٢ - ٥٣

٢٤ - نحو رواية جديدة آلان روب جرييه ، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى ص ٢٣

٢٥ - انظر بناء الرواية د. سيزا احمد قاسم ص ٨١

٢٦ - تاريخ الرواية ص ٢٧٧

٢٧ - انظر : عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية ، نموذج تحليلي من يوسف ادريس ، مجلة فصول (الاسلوبية) ع ١ اكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٨٤ ص ١٣٥

٢٨ - انظر : الرواية الفرنسية الجديدة ، يوسف اليوسف ، الاداب الاجنبية ع ٤ نيسان ٩٧٩ ص ١٩٢

٢٩ - العزلة والمجتمع نيقولاي برديائف ، ترجمة فؤاد كامل ص ص ١٢١ - ١٢٢

٣٠ - جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ترجمة غالب هلسا ص ٤٦

٣١ - الابله ، ص ٩٨

٣٢ - انظر اشكالية المكان في النص الروائي ، ياسين النصير ص ٦٢

٣٣ - انظر : الرجع البعيد : د. علي جواد الطاهر ، مجلة الاقلام ع ٤ نيسان ١٩٦

٣٤ - الانشائية الهيكلية ، تزفتان تودورف ، ترجمة مصطفى التواني ، مجلة الثقافة الاجنبية ع ٣ خريف ١٩٨٢ ص ١٢

٣٥ - معنى الواقعية المعاصرة ، جورج لوكاش ، ترجمة امين العيوطي ، دار المعارف بمصر ١٩٧١ ص ٦٩

٣٦ - البنيوية التكوينية : لوسيان جلدمان وآخرون ، ترجمة (مشترك) مؤسسة الابحاث العربية ص ٢٤

٣٧ - نفسه ص ١٩

٣٨ - انظر الرواية العراقية من رواية الصوت الواحد الى الرواية متعددة الاصوات ، فاضل ثامر ، جريدة الثورة .

٣٩ - انظر موسى والتوحيد . سيجموند فرويد ترجمة جورج طرابيشي ص ١٣٧

٤٠ - انظر دستويفسكي دراسة لرواياته العظمى ، ريتشارد بيس ، ترجمة عبد الحميد الحسن ١٩٧٦ ص ٣٣

٤١ - انظر : سوسيولوجيات الرواية ، ميشيل زيرافا ، ترجمة جمال شخيد - مجلة الاداب الاجنبية ع ٤ نيسان ١٩٧٥

٤٢ - انظر : مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦ ص ٣٥٦

٤٣ - انظر شكلوفسكي . بناء القصة القصيرة والرواية ، نظرية المنهج الشكلي ص ص ١١٢ - ١٥٢

٤٤ - مدخل الى الرواية الانكليزية ارندلد كتل ، ترجمة هاني الراهب ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق ١٩٧٧ ص ٣١

٤٥ - انظر اشكال الرواية الحديثة ، وليام فان اكونور ، ترجمة نجيب المانع

٤٦ - انظر مدارات نقدية ص ٣٤

٤٧ - نشيد الارض ، فؤاد التكرلي ، مجلة الاديب ، اكتوبر ١٩٥٤ نقلاً عن د. محسن جاسم الموسوي : نزعة الحداثة في القصة العراقية ص ١٧٠ - ١٧١

٤٨ - الرواية الحديثة المتباينة الوجوه ، شكلاً ووظيفة ، ترجمة محي الدين صبحي ، الاداب الاجنبية ع ٢ تشرين اول ١٩٧٧ ص ١٧

٤٩ - انظر بناء الرواية ، سيزا قاسم ص ١٣٤

٥٠ - Norman Fridman : Point of view . in (Theory of Novel, Philip stevic, ed) New York, And London, Macmillan, P.108

٥١ - انظر ، تاريخ الرواية ص ٤٤

٥٢ - انظر الانسان في الرجع البعيد ، دراسة اسلوبية ، د. محسن جاسم الموسوي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ع ١٨ ، ١٩ شباط ، آذار ١٩٨٢ ص ٢٣٢ .

خارج مربع اللوحة

حميد سعيد

*** ملوك غوبا ***

جاءَ بهم من ملكوت العتمةِ ..
أدخلهم فردوس الألوانْ
اللحم الباردُ يتدلى من فتحاتِ القمصانْ
والضحكُ الذائبُ ..
يسّاقطُ من ريشتهِ ..
واللبنُ الرائبُ يتقمّصُ هيئة أنسانْ

*　*　*

ألقى بمباذلهم في سجن الوسواسِ ..
وسارَ الى حانتهِ الفُضلى

*** جواد بلا تكث ***

الرمّانيُ الغامضُ ..
مَغروسُ في البرق ومندفِعُ في الطلقْ
من هذا الخَرقْ
تمتدُّ قوائمه في اللونِ الضدِّ

وإذْ ينسَحِبُ الضوءُ .. يُغافِلُ سيِّدهُ
يدخلُ في بَرِّ الليلْ

*　*　*

الخيل
تتدفَّقُ في الطرق الملمومةِ في دورةِ حافرهِ
تَتعثَّرُ .. والرمّانيُ الغامضُ ..
يَمضي في الشوطِ الى آخرهِ

*** تلميحات غوغان ***

بانتظار الرحيلِ الى رجلٍ غائب .. كُنَّ يُحضرنَ أجسادهن
ويُحرقْن صَندلَها والبخَورَ .. وفي غابها يدخلُ البنُّ
في الأبنوس وورد الصِبا في الصَبابةِ والطيبُ
في الكهرمانِ .. المفاتنُ في الماسِ والحلماتُ الطرةُ
في الآسِ .. يَحتطنَ للورد بالورد ..للأحمرِ
الجامحِ بالأحمرِ الجامحِ .. للبرتقالي بالبرتقالي .. للمطر
المتشدد بالمطرِ المتشرِّدِ .. كالقططِ الأليفة يغتلمنَ
على موعد وعلى غيرما موعدٍ يتسلَّلْن بينَ عواصف
ريشته يقتطفنَ البراكينَ من غاب ألوانهِ ..
ثم يغرسنها في القلائد جَمراً وحُمّى ..

* أشجار ماتيس *

الأزرق الملاحقُ .. أرتدى عباءةً ليليةً ..
ليتّقي البردَ ..
الرماديُ ثَقيلُ الظلِّ سدَّ بابَ بيتهِ ..
ونامَ
والرصاصيُ استعارَ من بشاشةِ الفضّةِ مثقالاً
بزيٍّ كاهن مضىٰ الى تَشابُكِ الأغصانْ
من ثَمَرِ النسيانْ ..
يبدأ ماتيس ومن تَفادي أن يكونَ ..
تبدأُ الألوانْ
خَطوتها الأولى الى الآتي مِنَ الزمانْ

* ثور بيكاسو *

ينسَلُّ من انبوبة الزيت .. أميراً ساحراً
الأسود المبجلُ الطالعُ من وقاحة اللوحة
من بعض سجاياها ..
ومنها ...
كان بيكاسو على عادته
يستقبل الألوان بالضجيجِ ..
يقف المبجّلُ الأسود .. حيثما يشاءْ
لاوقتَ للأبيضِ ..
لامكان للأزرق ..
إن الأسودَ المبجل .. ارتدى عباءة الفضاءْ

* زرافة دالي *

اشعلَ النارَ في الزُرافِة ..
وأختار غالا .. بلاداً
ان نارَ الزُرافةِ عاصفةٌ من زجاجْ
كُلمَّا أقتربت من أصابعهِ .. لم يَجِدْ غير غالا
تُسوِّرُ ألوانهُ بالذي ظلَّ منها ..
غالا بقايا أمرأةٍ
رَحِمٌ أخرس .. تتوغَّلُ الزُرافَة في صَمتهِ
والذين اقتربوا من جدارهِ الأسودِ .. أحترقوا
دثروا النارَ بالثلجِ ...فأحترقَ الثلجُ ...
وأَحْرقَ دالي ..

* سيدة جواد سليم المضطجعة *

تبعها القطُّ الى مضجعها ..
فنَصبت شراكها للأحمرِ الجليلِ
أمسكتْ به في غفلةٍ منهُ .. وقادته الى قيتامة الجسَدْ
يندفع الجمرُ الى قميصها .. كحجلٍ مشاكسٍ
ويُشعل النيرانَ في الألوانِ ..
يحرقُ اللوحةَ . لا أحدْ
الحلمُ الداخل في الأسود .. ظلَّ في مكمنه
الحلمُ الراحلُ في الأزرق .. ضاعَ في متاهةِ الأزرَاق
والهلالُ الهاديءُ الرزينْ
يدفعُ عن حقلِ الأفاويهِ .. بياضَ النوم

* فرسان فائق حسن *

بُسطاءُ كالأبيضِ .. مُحتشمون وتيّاهونْ
يَقتحمون الألوانَ ويختارون فواتحها ..
تنفتَحُ الفلواتُ لـهمْ ..
ينتفح الأزرقُ للخيلْ ..
يقتسمونَ الضوءَ كما يقتسمونَ الظِلَّ
كأن طيوراً أدركها الليلْ

*　*　*

جاءوا من صلواتٍ قائمةٍ
وأقاموا فَرضاً في اللونِ الغائبِ ..
ثُمَّ انتشروا ..

* غراب علاء بشير *

يقتربُ الشَكُّ ..
كما يقتربُ الجوادُ من نهايةِ الشوطِ ..
خفيفاً مُرهقاً
الأسودُ الناعمُ مثل امراةٍ زنجيَّةٍ
يداهمُ البياضَ في اللوحة
يستديرُ فجأةً .. مُكبَّلًا برغبةٍ مُخاتلهْ
الرأسُ آيلٌ الى السقوطِ ..
فَليكُنْ في مَوضِعِ الرأسِ ..
الى أن تظهر الغزالهْ

* أصفر نجيب يونس *

كلما حاصرَ الظلامُ ريشتهُ ..
وضاقت اللوحةُ ..
ضيقت دائرةَ الضوءِ ..
فاجأها ..
بفيضٍ من الزعفرانِ
وفيضٍ من العَسَلِ
مَددُ من حقول تُضيءُ سنابلُها البراري
وآخرُ من نَسَبِ الحدائق الموصليِّ
وثالثُ من كوى المنزلِ العائليِّ
تتسّعُ اللوحةُ
تخرج الريشةُ من أواصر الحصارْ

* رمال سعدي الكعبي *

على مربَّعِ اللوحةِ .. أو فضاءِ الروحْ
يُقيمُ عرشَ الضوءِ .. للصحراءْ
من ذهبِ القِبابِ والقهوةِ والحنّاءْ
ويصطفي الرملَ أخاً ..
من صُلْبهِ تنحدرُ القبائلُ الأولى ..
وأبجديةُ السماءْ
يُوحِّدُ البنيَّ بالبنيِّ .. والطينيَّ بالطينيِّ
ويؤاخي وردةَ الرملِ وَوردَ الماءْ
السيد الفضاءْ .. مَقيلهُ
والآل ...
نشيدهُ الممتدُّ في الفضاءْ

المراثي

جهاد مجيد

اعرف انكم تنتظرون اوبتي من دومة الجندل حين لبيتُ نداء جدي الذي سحرني فتبعته حتى حافة الخلاء المترامي؛ وانحدرت ، فرايت الشجر الذي يحيط بالمياه، ورايت المياه التي تحيط بالشجر؛ تراءت لي بيوت دومة الجندل، تلألأت كما تتلألأ اشعة الشمس في سطوح المرايا.. قفوت اثر جدي، وسرعان ما شعرت باني اهبط في هوة سحيقة، اجلتُ طرفي فيما حولي، فغاب عني كل ماكنت ارى، الا صوته.

ـ اخلع نعليك انك في وادٍ مقدس

فقلت: ارني وجهك.. وحدثني عنهم..

ـ او لم تقنع؟ الم تسع حكاياتهم؟!!

قلت : بلى ولكن ليطمئن قلبي..

لن تنفضوا عني كما انفضضتم عن جدي ، ساحدثكم عن دومة الجندل التي رايت، لن تقولوا خرافة، فقد رايتها بأم عيني، كما وصفها جدي لكم، وكما كتب عنها في اوراقه الكثيرة المثيرة التي نفضت عنها غبار الزمن المتكدس. ولعل عيني اول عينين تمران على سطورها الحق اقول لكم اني وجدتُ دومة الجندل كما وصفها جدي وكما ذكرتها كتب التاريخ السابقة واللاحقة، عامرة بناسها ومبانيها، انْصت فيها لصوت الريح الصافي، وتطلعتُ الى اغصان الشجر المتمايسة، لجدرانها وشوارعها لمعان المرمر؛ فقلت اني واصل بغيتي لامحال، وساسال جدي عن حكاياتهم، لكن صوته اخذ بالتلاشي وهو يساقط في اذني مفردات موقعة من مرثيتهم الاليمة... عن مدينتهم التي استبيحت الف مرة.

ايتها المدينة مراً صار طعم رثائك

وحولك صُنعت المراثي

ايتها المدينة ذات الاسم الشهير

والاسوار العالية

قد استبيحت ارضك..

وتكدست جثث ابنائك الطيبين

في ساحة المهرجانات

حيث كانت تقام اعيادك

اريقت دماؤهم

مثلما ينصبُ النحاس المنصهر..

حين تنبهت، لفني الصمت، وغابت عني دومة الجندل برمشة جفن، ناديته.. ظللت انادي، صوتي يتردد في الخلاء المترامي، وعيناي تبحثان مدهوشتين عن دومة الجندل التي تلألأت كحزمة الضوء في المرايا.. فانكسر حلمي وتلاشى املي بان يضيف لي المزيد الى ماروراه عن مازوكيي دومة الجندل.. وعن مراثيهم التي عبرت الازمان..

تحدث جدي عنهم ذات مرة فقال: انهم قوم ابتليت بهم دومة الجندل على مرّ عصورها، وأُبتلوا بها، فمن فرط حبهم لها نكبوا بها، ومن فرط حبها لهم نكبت بهم؛ عانوا فيها صنوف العذاب والجوع والتشرد والقتل زرافاتٍ ووحدانا، وكانوا بذلك اسعدين، انهم المازوكيون الذين مازالت ساحة دومة الجندل المركزية تسمى بالساحة المازوكية نسبة اليهم.. يبادون في عصر ويظهرون في الذي يليه فقيل انهم كعشب الارض مهما إجتث فلابد نامٍ للرعي..

تجول جدي بين اطلالهم، واحصى مثالبهم ومناقبهم، وتحرى عن بقاياهم فدوّن سجاياهم وحكاياهم وبلاياهم، نام ليالي طوالا في الساحة المازوكية التي قيل انهم ابيدوا فيها عن بكرةِ ابيهم ذات يوم مشهود من ايام دومة الجندل ، جُزّت رؤوس اعيانهم واقطابهم وقوادهم جزَّ الخراف، وديست باقدام الجند المخدرين، مرغت انوفهم في الاوحال التي اصطبغت بدمائهم الساخنة..

وفضلاً عن جدي فان الرحالة الفرنسي تيرنيفيه اكد بعض تلك الاحداث في كتابه (رحلتي الى الشرق). وكذلك المفوه الكندي

في كتابه (بلوغ المرام في الكشف عن مصارع الانام) . تسالونني من هم المازوكيون قال جدي عنهم: المازوكيون وما ادراك ماالمازوكيون تكاثرهم تكاثر النمل، ودابهم كدابهِ، ومخابئهم كمخابئهِ، لكنهم لايخططون بواقعيته، ضعفهم مثل ضعفهِ، كف واحد تسحق منه ومنهم المئات ، كف واحدة تبيد مخابئهم عليهم.. غلاة في احزانهم وغلاة في افراحهم.. مواكب احزانهم صور الالم اللامحدود ، عويل تتصدع له الجدران العتيدة، وضرب على الوجوه والصدور يفجر الدماء ويبلغ حد الموت احياناً. ومواكب افراحهم مهرجانات لاتنساها الازمان ,تنثر فيها الورود، وتضوع العطور، وتتلون ذرات الهواء والماء بكل الالوان الجذابة.. ذكر جدي وايده في ذلك اغلب من بحث امرهم او مرَّ على ذكرهم، انهم في كلا الحالين ينفسون عن حرمان كبير، تلك افة مازوكيي دومة الجندل حرمان كبير لاتشبعه كل صنوف المغالاة ، الآفة الأصيلة في نفوسهم، كبيرهم وصغيرهم، روى جدي في اوراقه عن ابي سَلَمة العلال فقال: انه ابرز زعمائهم، ذاع صيته وعلت مكانته، وفي عهده امسى المازوكيون قوة لاتضاهى، وصاروا خطراً حقيقياً على عهد الشرابية، اثبت ابو سلمة العلال قدرة فائقة في كسب الاتباع والاشياع، وابدى دراية عميقة في توحيد صفوف المازوكيين وتقويتها، لم شملهم، واحسن اعدادهم وتدريبهم ، وتنويع اساليب عملهم، فأنتشروا في كل بقاع دومة الجندل، سهلاً وسفحاً وجبلاً - توغلوا في اضيق ازقتها، واناى قراها، وواحاتها، فكسبوا العارف والجاهل، امراة الحقل وبنت البيت، شيخ الكتاب والحطاب والقصاب.. عيونهم والسنتهم في الحارات والاسواق وثكنات الجيش، في مجالس اللهو، والحمامات ، ومقاعد الدرس.

في الجوامع والكنائس، ولم تبق للسلطة الشرابية هيبتها الاولى، ووصل المازوكيون الى مخدع الشرابي نفسه، فقد افاق يوماً ليجد خطاباً تحت وسادته يحذره وينذره، يندد بافعاله ويكشف عن اوحاله، فازبد وارعد، وفصل هذا القائد وسجن ذاك ، وقطع راس رئيس الحجاب ، وابدل رئيس شرطته باخر، وقر قراره على منازلة خصومه المازوكيين، وبات شعب دومة الجندل ينتظر بفارغ الصبر اللحظة التي يطيح فيها ابو سلمة العلال بعرش الشرابية، فيفتح السجون، ويزيل الشجون، ويمرغ انوف خصومهم في الوحل ثائراً لدماء المازوكيين وعذاباتهم الابدية.. فأنطلقت الاهازيج، من شرفات دومة الجندل ، صباح مساء، على السن الصغار والكبار:

ابو سلمه ذكك كالسيل
على ظهر المهر الكحيل

لكن ابا سلمه عارض اي راي بالاستيلاء على السلطان، والاطاحة بحكم الشرابية فاذاع هو واصحابه من قادة المازوكيين انهم لن يكونوا غاصبين لسلطة.. وسيمضون قدماً في فضح الشرابي واسقاطه بفضائحه..

وذهب ابو سلمه بعيداً في مغالاته، فركن الى نوايا الشرابي ووثق في مزاعمه واعلاناته، فلبى طلبه بارسال مجموعة من اقطاب المازوكيين الى قصر الشرابية، للتفاوض معه والجهر بارائهم فيه وفي حكمه.. فالقى الشرابي القبض عليهم جميعاً. لكن ابا سلمه مضى في مغالاته في حلمه، وتصوره ان الشرابي اعجز من ان يفعل شيئاً سيئاً لرفاقه، وظل يردد بان الجموع ستنطلق نحو قصر الشرابي وتطوقه بغضبها وسخطها وتجبره على الاذعان لمشيئتها.. واذاع الشرابي من جانبه انه مستعد لان يواجه جموع المازوكيين تلك ويحاورهم بادب جم على مراى ومسمع من شعب دومة الجندل كله، شريطة ان يتوجهوا مسالمين الى الساحة المركزية - واعلن انه لايحتجز احداً من قادتهم بل يضيفهم في قصره وسيخرجهم امام الجموع ويحاورهم كيفما يريدون وانه لاشك مقيم الحجة عليهم ومظهر حقه وباطلهم، وشرطه الوحيد للقيام بكل ذلك ان يكون ابو سلمة العلال من بين المحاورين ليقر بغلبته على المازوكيين بنفسه لانه هو - ابو سلمة العلال - راسهم..

واستعد ابو سلمة. للذهاب الى الساحة المركزية وحشد كل قواه للتظاهر بها فتلك ساعته المنتظرة.. اما رفاقه الذين ارسلهم للتفاوض الى قصر الشرابي فقد سلموا الى مسرور مكتوفي الايدي والارجل فسدَّ هذا بالقطن انوفهم وافواههم وعيونهم وآذانهم وذكورهم وسوءاتهم ، سداً محكماً وتركهم في باحة السجن ينتفخون حتى طارت قحوف رؤوسهم وهلكوا قبل ان يدعو ابو سلمة جماهيره ليتوجه بهم الى الساحة المركزية والتهيؤ لمناظرة الشرابي فيثبت جوره وطغيانه امام الملأ العام. انطلق المازوكيون وعلى راسهم ابو سلمة العلال الى الساحة المركزية رافعين اللافتات بشتى الحجوم والالوان، ومطلقين الهتافات المدوية، وهم واثقون من كثرتهم وغلبتهم بفصاحة قادتهم واحقية قضيتهم.. ولم يلمحوا ، سوى مجاميعهم، الا شللاً متناثرة، تحمل بضع لافتات تشيد بالشرابي وتثني عليه.. ولكن هذه الشلل المتناثرة ما ان تقدمت نحو الساحة، حتى اتحدت في مجموعة

واحدة، وتوزعت في صفوف منتظمة، في مقدمة كل صف يقف رجل عملاق مفتول العضل، ويقف امام الصفوف كلها، شخص طويل القامة، كان عمالقة الصفوف يتطلعون اليه.. كانهم ينتظرون منه امراً ما.. وبالفعل ما ان ضرب الرجل الطويل الهواء بكفه، حتى صارت الصفوف كلها بمواجهة جموع المازوكيين. والقى الذين في الصفوف لافتاتهم، واخرجوا المدى والقامات، والهراوات، واعملوا في المازوكيين قتلاً لارحمة فيه.. ولم يهدأوا لحظة حتى ابادوا المازوكيين في ابشع مذبحة ، ليس لها سابقة في تاريخ دومة الجندل ولا في سواها من الامصار، لتعرف بعدها الساحة المركزية في دومة الجندل بالساحة المازوكية وعرف ذلك اليوم بالاحد الدامي. ولم ينج من المازوكيين الا القلائل. ذاك يوم انتهى فيه عهد من اهم عهودهم في دومة الجندل ظلت فلولهم تتغنى به مجداً عظيماً، وقالوا انما فعل ابو سلمة ذلك فليلقي بالحجة على الجلاد، ويثبت للملأ في كل العصور سوء هذا الطاغية ويعريه امام كل الاجيال.. وسجلت فلول المازوكيين الذين فروا هنا وهناك لينجوا من القبضة الشرابية، وبعضهم استجار باتباع الشرابي نفسه، سجلوا هذا اليوم، يوم الاحد الدامي في سجل الايام التي يخلدونها ولاجله سميت (ساحة دومة الجندل المركزية بساحة المازوكيين وخطت في احدى جهاتها، بعد حين، اجزاء من مرثية يسر بن سيار قال جدي: لاغرابة فالمراثي المازوكية تشيد بمفاخر ضحاياهم من القادة والاتباع والاشباع، وتعلي من شان تضحياتهم، قيمة اي فرد عندهم ترتبط بمقدار ماتعذب على ايدي الخصوم، وبمقدار مالاقى من تعذيب وجوع وسجن وتشريد، يتلذذون بذكر عذاباتهم ومواجعهم فاسمتهم دومة الجندل بعد حين، بالمازوكيين، وخطت مراثيهم في ساحاتها العامة كجزء من تاريخها الدامي، وابرزها مرثية يسر بن سيّار التي ادمت قلبي وقلب جدي:

يايسر بن سيّار..
تعش الليلة عندنا..
الملح في البحر
والماء في الجرار
والزيت في الزيتون
وانت في القلوب..

ذكر جدي، انها طافت عصور دومة الجندل ، تذكر ناسها المتعاقبين على ارضها بذكرى يسر بن سيار الاليمة، هي من اخلد مراثي المازوكيين دابوا على تناقلها جيلا بعد جيل

قال جدي: ان يسراً هذا لم يكن مازوكياً، لكنهم التفوا حوله وعضدوه حتى صار واحداً منهم، هو رمز من رموز دومة الجندل، وامل من آمالها الكبيرة، له من العلم مايساوي مالكل علمائها منهُ، وله من حبها مايساويها، وله من محبيه مايساوي اضعاف شعبها. التف حوله شعب دومة الجندل والمازوكيون في طليعتهم، فبانت شكيمته وعزيمته في منازلة الشرابية وبان اصراره على اقامة حكم الشعب العادل؛ وانتبه لكل الدوروس والعبر من راهن الزمان او مامر منه وغبر، وفطن الى الاعيب الشرابية ودسائسهم، وقلوم ليونة المازوكيين وعواطفهم المغالية، فهرع الى الجبال، اقام فيها مقراته ومعسكراته، فنظم اتباعه واذاع اهدافه في البلاد، واعلن انه ليس قاطع طريق، ولكن لا قيمة لراي مهما صح من دون سيف الى جواره.. وظل يسر بن سيار يزحف بنفوذه على اطراف دومة الجندل فيضمها اليه شبراً شبراً واوشك ان ينتهي الامر بانتصاره وانتصار المازوكيين به. لكن الشرابي اعلن عن رغبته في التنازل عن المسلطات الى من يراه الشعب اهلاً لذلك..

قال يسر بن سيار: لاتصدقوا الخداع سليل الخداعين.

فانقسم اشياعه بين مؤيد ومعارض.. وكان المازوكيون اول من طلب باخذ الامور بالحسنى ونبذ اساليب العنف والبشاعة مادام الشرابي قد اصغى الى صوت العدل، وكان يوماً مشهوداً من ايام دومة الجندل حين خرج اهلها الى كل شوارعها وساحاتها ومراكزها الرئيسة، جوامعها وكنائسها ودواوينها لتعلن اختيار يسر بن سيار.

قال الشرابية: هي اذن سلطة المازوكيين.

لكن المازوكيين قالوا: انها سلطة دومة الجندل، فاغلقوا سجل المراثي، وسجلات المواجع ، وهتفوا: مافات مات.. ولم يسال الشرابي او احد اتباعه عما اقترفوا من اثام، اغلقت حساباتهم ، لكن لا الشرابي ولا اتباعه اغلقوا حساب دومة الجندل، وبالاخص حساب يسر بن سيار او حساب المازوكيين. ولم تدر دومة الجندل، ولم يدر المازوكيون، بان مرثية ستفوق كل مراثيهم، تنسجها، الاذهان من ارفع خيوط الزمان في حق يسر بن سيار.

يايسر بن سيار
تعش الليلة عندنا
الملح في البحر

والماء في الجرار

ظل قواد الجيش والشرطة الشرابيون يحملون رتبهم على اكتافهم واوسمتهم على صدورهم لها بريق عيون مفزعة في الظلام، بدلاتهم ظلت مزركشة مريشة ورقابهم واصابعهم مطوقة بسلاسل الذهب والفضة وخواتم الماس وما زالت مجالسهم عامرة وسهراتهم فاخرة، والشرابي يحضرها ويهمس بآذانهم بالوعود ويدس بايديهم النقود، وينذر بالبروق والرعود. ويوغر صدورهم على الرعاع الذين باتوا يحكمونهم ويحطون من مقاماتهم السامية.

وكان يوم آخر، اوقف ضحاه الزمن في دومة الجندل، زحفت فيه العساكر خلف قوادها الشرابيين، والشرابي يطل من قصره المنيف يرقب المشهد وينتظر الوعد.. حوصرت دومة الجندل.. حوصر المازوكيون ، حوصر يسر بن سيار في مقره، والعساكر تزحف نحو كل المنافذ التي تتنفس منها دومة الجندل، واخرج المازوكيون كالجرذان من الجحور، رفعهم العساكر من ياقاتهم الخلقة، فاشبعتهم ركلا ولكماً وصفعاً، وقتل يسر بن سيار شر قتله ، وقتل اقطاب حكمه في غرفة مجاورة، سالت دماؤهم في بالوعات المياه القذرة. استبيحت مقرات المازوكيين، قتلوا وجرحوا واسروا، وكدست مخطوطاتهم من مكتباتهم الخاصة والعامة، فاحرقت في الساحات والشوارع، وخوفاً من التهام النيران للمدينة، امر ان يرمى ماتبقى منها في نهر الجندل، وما هي الا سويعات حتى اصطبغت مياهه بزرقة دكناء..

اطل الشرابي مرة اخرى من قصره الشاهق، ضاحكاً ضحكته المعهودة المدوية في كل عصور دومة الجندل، في ساحاتها وشوارعها وشعابها ووهادها، الضحكة الشرابية ذاتها التي اختلطت بصرخات نامق اوزبكي الحيوانية وهو يشوى بالسفود الطويلة.. تدوي كما تدوي مرثية يسر بن سيار:

الملح في البحر
والماء في الجرار
وانت في القلوب
يايسر بن سيار
أبداً نلوب..

كانت اشهر مراثيهم التي كتبوها بعد سقوط اول حكم لهم، شدت بها حناجرهم في سجونهم ومنافيهم، وفي اقبيتهم السرية، غنوا ماساتهم ومأساة زعيمهم يسر بن سيار الذي ذبح كالنعجة على فوهة بالوعة تنز منها المياه القذرة، فمات مظلوماً كما يشتهي المازوكيون ان يموتوا.. وطوردوا كما يشتهون، او اوثقتهم الاغلال الى جدران سجون خفية، ودفن الكثير منهم احياء في البراري الموحشة، وجاست الشرطة الشرابية كل الانحاء بحثاً عن اي اثر من آثارهم، حتى خلت منهم دومة الجندل كما تخلو الارض من العشب بعد الرعي.

سقطوا واحداً اثر الآخر بيد الشرابي ومخبريه السريين لوحقوا في بيوتهم وبيوت اقاربهم ، ومعارفهم ومعارف معارفهم، ووصلوا الى اوكارهم المجهولة في الكهوف والابار، وصار المازوكي يتمنى ان يستحيل الى نبتة او حجر او هباء حتى لايقع بايدي الشرابية، ولم ينج من اقطابهم الا رجل واحد، وكان ذلك مصادفة، انه عبد الله الماوردي الذي كان اثناء الواقعة يغتسل في احد الحمامات القصية عن المدينة، ويبدو انه احد اوكارهم السرية، فمنه اختفى تماماً، قيل انه دخل نفقاً تحت الارض يصل بين الحمام والبساتين، حفره المازوكيون للاستفادة منه في ظروف المحن.. او لنقل مايحتاجونه من معدات في عملهم السري، فلطالما اشارت كتب التاريخ الى عنايتهم باعداد المخابىء وشق الانفاق بينها واقامة الاوكار السرية لكتبهم واوراقهم واسلحتهم التي لم يستخدموها يوماً من الايام..

توارى عبد الله الماوردي ولم يعثر له على اثر، خصص الشرابي جائزة كبيرة مقابل راسه، فنشطت الشرطة الشرابية السرية والعلنية في البحث عنه. وظل عبد الله يتنقل من مكان الى مكان، من خان سري الى اخر اكثر سرية، يقضي اياماً في براميل الخل، او اكداس الاوساخ، او احد الابار النائية عن الانظار، وقد تكتشف امره امراة تدلي دلواً للاستسقاء، فيفر هارباً من المنطقة باكملها تحسباً لتطويق الشرابية لها، بل لن يعاود الاختفاء في مكان شبيه بالمكان المكتشف او يحسب انه قد اكتشف، كل بيوت اقربائه ومعارفه دوهمت واحداً بعد الآخر ، حتى اولئك الذين لم يخطروا بباله ليلجا اليهم كثف الشرابية حملات البحث عنه، فحتى البراري التي ينام على كثبانها، عيناً على اشباح الشرابية وعيناً على الضواري، حتى هذه احس بها حركة مريبة.. ولجا اخر الامر الى كوخ درويش معمر له به معرفة ضئيلة، هذا هو المكان الوحيد الذي اقتنع ان لايبحثوا عنه فيه.. وتعجب من معرفة الدرويش له من اول وهلة.. لكن الدرويش قال:

- لاتستغرب.. لانهم سالوني عنك قبل ايام.. فلم اتذكرك

واخبرتهم بانني لاعرفك مطلقاً، وبعد ان ذهبوا ظللت امعن التفكير والتذكر حتى استعدت ذكراك وصورتك في ذهني..

ـ معنى ذلك ان شرهم ولى عن هذا المكان.

ـ لا.. بل سيعودون.. وعليك تدبر امرك..

اسقط في يد عبد الله، فهذه اخر بقعة في دومة الجندل يستطيع ان يقف عليها، ولا سبيل الى اختراق حدودها الموصدة..

ادرك مضيفه حيرته فاستنطقه بقوله: ما انت فاعل... انه يخفف حكمك لو سلمت نفسك له.

ـ لن اسلم نفسي.

ـ ولكن ماذا تفعل.. اتطير؟!!

ـ نعم اطير..

وطلب من مضيفه ان يجلب له ريشاً يعمل منه اجنحة يطير بها..

في اليوم الثاني انهمك في عمل طبقات من الريش الصقها ببعضها بالشمع، حتى بدت بشكل جناح كبير.. ظل مضيفه ينظر اليه باستغراب شاكاً بصلاح عقله.. ولولا سمعته لعده مجنوناً.. قال لمضيفه بجد بالغ

ـ لن احلق عالياً فالشمس ستذيب الشمع ويتساقط الريش.. ولكن لن احلق واطئاً ايضاً فربما اصطدم بالمباني الشاهقة..

قال مضيفه في لهجة اقرب الى المزاح منها الى الجد.

ـ ولكن قد يضربونك بالسهام..

ـ لا.. ستذهلهم المفاجاة ولن يفيقوا منها الا بعد ان اكون خارج سماء دومة الجندل.

كل المظان التي تناولت تاريخ دومة الجندل اشارت الى تحليق كائن غريب طويل الجناحين كثيف الريش. في تلك الفترة استرعى انتباه اهلها، وشدهم الى طيرانه بذهول، كان يحلق عالياً ثم يهبط وبعدها ينطلق باستقامة الى امام، سددوا نحوه.. فلم ينالوا منه.. وسددوا ثانية حتى اصابوه باكثر من موضع.. ليسقط ارضاً.. ولما هرعوا اليه وجدوه نسراً كبيراً.

وهرع الشيخ الناسك الى ضيفه فوجده يستعد للطيران فقال له: ابعد هذا تفكر بالطيران. انهم مصيبوك لا محال.

ـ اعرف.. ولكني ساحاول فلي شرف المحاولة..

ـ اليس هذا انتحاراً..

ـ هو كذلك ـ ولكن لابد لي منه.

حين صعد عبد الله الملوردي على قمة مرتفعة شاداً جناحين كبيرين الى كتفيه.. تذكر كل مراثي المازوكيين، وتذكر مرثية دومه الجندل التي اودعها لدى الشيخ الناسك ـ انها مرثية اور بعد ان استباحها غزاة من بلاد فارس اجرى عليها عبد الله تحويراً طفيفاً ليرثي بها دومة الجندل. والغريب ان نسخة من الكتاب الذي ضمها، قد احرقت مع الاف المخطوطات العربية بامر مطران طليطلة خمينيث الذي اجبر اهالي غرناطة على تكديسها في ميدان الرملة.. وذكر جدي ان نسخة اخرى من هذا الكتاب القيت في نهر دجلة، عند دخول الشاه عباس اليها منتصراً على الصوباشي، وقد علق العمري على هذه الحادثة في كتابه (الدر المكنون في المآثر الماضية من القرون) بان الناس قد مشت على الكتب في عرض نهر دجلة..

وما ان رفع عبد الله جناحيه وقفز في الهواء ليحلق حتى هوى سريعاً متدحرجاً على الصخور التي تلاطمته بقسوة وهو يردد مرثية اور القديمة ، مرثية دومة الجندل كما عدلها واودعها لدى الدرويش وكما اودعها جدي في اذني موقعاً كلماتها.. ورددتها واياه موقعة ايضاً

ايتها المدينة مراً صار طعم رثائك

وحولك صنعت المراثي

ايتها المدينة ذات الاسم الشهير

والاسوار العالية

قد إستبيحت ارضك

وتكدست جثث ابنائك الطيبين

في ساحة المهرجانات

حيث كانت اعيادنا تقام

اريقت دماء ابنائك الطيبين

مثلما ينصب النحاس المنصهر

وتحولت كتلا من الانقاض

يادومة الجندل

تهديمك مؤلم

وليت الناس يستطيعون بناءك..

وتنبهت الى صوتي منفرداً.. وانا اصرخ بدومة الجندل كما كان يصرخ السومريون بمرثية اور التي خربها العيلاميون..

ليت الناس يستطيعون بناءك

ليت الناس يستطيعون بناء ناسك

لكن دومة الجندل غابت عني برمشة جفن.. وناديت جدي، ظللت انادي، صوتي يتردد في الخلاء المترامي، وعيناي تبحثان عن دومة الجندل التي تلالات كحزمة الضوء في المرايا.. وغابت برمشة جفن.

الشعر الألماني بعد الحرب العالمية الثانية

د. مصطفى ماهر

الادب الالماني غني بالشعر على اختلاف الوانه، في بداياته بقية من اناشيد القبائل الجرمانية القديمة حفظتها الذاكرة حتى الف الناس الكتابة في العصور الوسطى فكتبوا شيئاً منها ، وفيه شعر غنائي غزلي طريف مَلَكَ الشعراء ناصيته في القرن الثاني عشر، وفيه شعر كثير الزخرف في عصر الباروك ، وشعر الأفكار الرصينة والأحاسيس العميقة على نحو ما ابدع جوته وشيللر وهولدرلين، وشعر الانطباعات الخاطفة واللمحات الجمالية على نحو ما كتب ريلكة، وشعر الالتزام السياسي والاجتماعي الذي نطالعه في اعمال برتولت بريشت وشعر كثير عبّربه المعاصرون عن افكار ومشاعر الانسان المعاصر .

وتعتبر نهاية الحرب العالمية الثانية علامة فارقة على مستويات مختلفة، لا على مستوى الحرب والسياسة فحسب. فقد بدأ الشعراء يبحثون عن لغة جديدة تختلف عن اللغة التي استخدمتها النازية طوال ستة اعوام الحرب. كان هناك احساس عام بان النازية اغتصبت اللغة اغتصاباً وسارت بها في مدارج الكذب والزيف فافسدت على الناس حياتهم وثقافتهم وحضارتهم واصبحت اللغة بعد هذه الاعوام الطوال الثقال لغة مضلَّلة ومضلِّلة لا يطمئن اليها المفكرون والشعراء وكان عدد من الكتاب قبل النازية بكثير قد عبّر عن عجز اللغة وضرورة البحث عن لغة جديدة . ومن البديهي ان الأدب الألماني بعد الحرب تاثر بتيارات الأدب التي انسابت اليه من البيئات الثقافية المجاورة، من فرنسا وانجلترا مثلا ، ومن البيئات الثقافية البعيدة التي قربتها ظروف الحرب ، مثل امريكا وروسيا، وبيئات ثقافية في الشرق الأوسط وافريقيا آسيا، او يعاد الاهتمام بها وبخاصة ثقافات العالم الجديد ومن البديهي ايضاً ان الادب الالماني وهو يدخل مرحلته الجديدة ،لم ينفصم عن ماضيه كله، بل وجد فيه اسباباً تعلق بها. وهكذا نلاحظ ان الاتجاه الجديد الى التعبير المغلق واكب اتجاهاً الى الاستمتاع باللفظ واللعب بامكاناته على نحو يرتبط بما كان يدعو اليه أصحاب اتجاه الدادائية، وواكب اتجاها الى الوضوح المناسب للالتزام السياسي والاجتماعي، وواكب اخيراً اتجاها لا يرى غضاضة في ان يعبر الشاعر عن نفسه ولا يجد عيباً في ان تغلب الذاتية الموضوعية احياناً .

وكان الكاتبان ألفرد اندرش Alfred Anderach وهانس فرنر ريشتر Hans Werner Richter قد أصدرا مجلة ثقافية بعد الحرب مباشرة اسمياها «النداء Der Ruf بتصريح من سلطة الاحتلال الامريكية ، لان جمهورية المانيا الاتحادية لم تكن قد نشات بعد ، ونشرت المجلة الواناً من الأدب الجديد غلب عليها طابع الياس الشديد، فضاقت بها السلطة الامريكية ومنعتها، فقرر هانس فرنر ريشتر ان يؤلف جماعة ادبية ، هي الجماعة ٤٧ (Die Gruppe 47) نسبة الى عام تاسيسها ، لم يكن لها برنامج محدد، بل كانت ندوة حرة تتقبل كل الاتجاهات الجديدة، وتتيح للشعراء والأدباء والنقاد ان يمارسوا نشاطهم الابداعي والنقدي في جدّية . واختلف إلى هذه الندوة كثير من القدامى وكثير من الجدد حتى كادت تشمل الحركة الأدبية كلها في تلك المنطقة من الديار الألمانية التي تكونت عليها في عام ١٩٤٩ جمهورية المانيا الاتحادية .

كذلك شهدت المنطقة الشرقية التي تكونت عليها جمهورية المانيا الديمقراطية نشاطا يغلب عليه طابع الالتزام بالاشتراكية والتاثر باتجاهات الفكر والأدب في روسيا والمعسكر الشرقي، وبرزت اهمية النمسا وسويسرا الالمانية في الصياغة الجديدة للغة الأدب .

ولاحظ النقاد ان الشعراء اكثروا من الكتابة عن موضوع الصمت . كتب الشاعر جوتفريد بن، الذي ولد في عام ١٨٨٦ م وتوفي في عام ١٩٥٦ م يقول :

الأشياء الكثيرة التي تحملها انت خلال ايامك

موصدة في اعماق نفسك انت وحدك ،
والتي لا ينفض قفلها في الحوار ابداً ،
والتي لاتدعها تدخل في خطاب او نظرة ،

تلك الأشياء الصامتة ، الصالحة والطالحة ،
التي عانيتها ، ومشيت فيها ،
لن تستطيع ان تفض خاتمها
الا في تلك الدائرة التي تموت وتبعث فيها في النهاية .

اما الشاعرة النمساوية إنجبورج باخمن ، التي ولدت عام ١٩٢٣ ،وتوفيت عام ١٩٧٣ ، فكتبت عن الصمت :

للحب انتصار ، وللموت انتصار ،
وللزمن ، وللزمن الذي يليه
اما نحن فليس لنا انتصار

من حولنا تهوى النجوم ، والضياء والصمت .
ولكن الأغنية ستظهر من فوق التراب بعد ذلك وتعلو فوقنا .

والشاعر پاول تسيلان ، ولد عام ١٩٢٠ وتوفي عام ١٩٧٠ ، كتب عن الصمت القصيدة التالية :

لم يعد هناك فن للرمل، ولا كتاب للرمل ، ولا أساتذة ،
ليس هناك ما يجعل الزهر يخرج بافضل الأرقام . كم عدد الصامتين ؟
سبعة عشر

سؤالك - جوابك
غناوءك ، كيف اعرف ؟

في قلب الجليد
إيلبليد
إي إي

وللشاعر المعاصر هانس ماجنوس انسنسبرجر ، من مواليد عام ١٩٢٩ ، قصيدة عن الصمت يقول فيها :

خطآن :
انني أعترف ، انني في ذلك الوقت
ضربت بالعصافير على المدافع


شيلر

وانا ادرك
انها لم تكن اصابات في الصميم .
ولكنني لم أدَّعِ قطّ
انه ينبغي علي ان الوذ بصمت مطبق
النوم والتقاط الأنفاس وكتابة الشعر :
لا تكاد تُعَدُّ من الجرائم .

فيما عدا
الحديث الشهير عن بعض الشجر
مدافع مصوبة على عصافير
معنى هذا على الأرجح الوقوع في الخطأ العكس .

والشاعر الألماني المعاصر كريستوف ميكل Christoph Meckel من مواليد عام ١٩٣٥ ، يكتب عن الصمت :

انت لاتعطي جوابا ، وانا لا اسأل عن شيء
في زجاج نافذة يتبخر فنجان شاي
الصمت ، عادة سيئة
وهو لا يصون الأسرار
انت رئيس نفسك
والمتحدث بلسان قدرتك وعجز[illegible]
وانت مستهلك نف[illegible] صنمك ، وقبرك

انت لنفسك النصيحة الأولى والأخيرة
وانا اعانقك بينما انت تدخن وتصمت

والشاعر أويجين جومرينجر Eugen Gomringer من مواليد عام ١٩٢٥ يكتب قصيدة يكرر فيها كلمة الصمت على نحو يجعل في الوسط فراغا من حوله اللفظة المكررة

صمت صمت صمت
صمت صمت صمت
صمت صمت
صمت صمت صمت
صمت صمت صمت

كل هذه القصائد تشترك في ظاهرة الغموض أو ما اطلقنا عليه اسم التعبير المغلق ، فعباراتها لا تقول على نحو واضح شيئاً محدداً ، بل تسير في دروب متعددة كثيرة الاحتمالات وتوحي بان في داخلها مضامين كامنة واسراراً . والغموض هنا يناسب الموضوع ، موضوع الصمت ، على نحو خاص ، فما دامت اللغة لا تتيح الافصاح الصادق ، فالصمت افضل .

قلنا إن الغموض او الاستغلاق تاثر كثيراً بعصر النازية وان كانت جذوره اقدم . كان جوته ، الذي استمر عصره حتى نهاية الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، يؤمن بعلاقة وثيقة منتظمة بين الإنسان والأشياء ، ويؤمن بان الطبيعة منسجمة بما وضعه الله فيها من نظام ، ويدرك في الأشياء المنوعة التي تعرض له في الكون مفهوماً عاماً ، فما الظواهر المختلفة إلا تنويعات على اصل عام ، والفكرة الالهية موجودة في المخلوقات يتبينها الشاعر او يخمنها ، ويطمئن اليها على اية حال ، فهو اصلاً مطمئن الى ان الكون كله له معنى .

هذا المذهب القائم على وحدة منسجمة تجمع الأنا والكون تغيرّ في غضون القرن التاسع عشر على ايدي المفكرين والفلاسفة الذين وضعوا الوانا من الشك في موضع اليقين ، وتحطمت العلاقة المتينة بين الأنا والعالم ، وبدأ هذا التحطم واضحاً في الاحساس بعجز اللغة ، او ما سمي بازمة اللغة . وهناك نص مشهور كتبه الشاعر النمساوي هوجوفون هوفمنستال في عام ١٩٠٢ على هيئة خطاب نسبة إلى اللورد تشاندوس ، يصف فيه ازمة الشاعر عندما يشعر بعجز اللغة عن حمل مسئولية التعبير والتفكير . يتحدث الشاعر عن تبدد قدرته على التفكير والتعبير ، وعن التشتت الذي استبد بالأشياء فلم تعد تاتلف في كلمات ، فقد اصبحت الكلمات تعوم حوله او تدور كالدوامة الأبدية التي لا تسكن والتي تشد الانسان إلى الفراغ . وكانت النتيجة التي انتهى إليها الشعراء تتمثل في محاولة التعلق بنوعية من الألفاظ والتراكيب ، وبخاصة الاسماء ، تتسم بالتركيز والبعد عن الهلامية .

اما اثر النازية على اللغة فيمكن أن نلخصه في أمرين : الأمر الأول استخدام اللغة في التاثير الديماجوجي المخرِّب على الجماهير في صورة خطب مليئة بالاكاذيب ، واناشيد تهدف إلى تحريك الناس في اتجاه سياسي معين وشعارات تطبع الأذهان بطابع الايديولوجية المفروضة . وكانت النتيجة البديهية فساد اللغة وما تبع ذلك من اتجاه الشعراء بعد الحرب الى الصمت او البحث عن لغة جديدة . والأمر الثاني يتمثل في ان ما ارتكبته النازية من جرائم في حق البشرية اكبر من ان تحيط به اية لغة . وقد عبر الفيلسوف تيودور ادورنو عن استحالة كتابة الشعر بعد جرائم النازية . والبديل هو كتابة شعر يتسم بالغموض والاستغلاق على نحو ما فعل پاول تسيلان وإنجبورج باخمن .

والشاعر المخضرم جوتفريد بن ، الذي شهد عصر النازية وما قبله وما بعده ، كان سبّاقا إلى التجديد نظرياً وعملياً في بحثه عن الشعر المطلق ، فقد شرح في مطلع الخمسينيات رايه في الشعر وكيف يكون في زماننا ، مستانفاً ما بداه هوجوفون هوفمنستال . كان هوفمنستال في المرحلة الأخيرة من إبداعه يفكر في ارتباط الشعر بالعبادة والثقافة وكيان الأمة ، ويرى انه ليس هناك طريق مباشرة يمتد من الشعر إلى الحياة ، او من الحياة الى الشعر، ولعله كان يرى ان القصيدة شيء مستقل له حياته الخاصة به ، وهو يعبِّر عن ذلك بوضوح عندما يقول : «إن الكلمات هي كل شيء .» والنتيجة الحتمية لتقطع الصلة بين الشعر والحياة هي استقلالية لغة الشعر ، فالشعر ينفصل عن واقع الحياة ، ولكنه يكتسب استقلالية مؤكدة . وإذا تحقق للشعر استقلاله الذاتي فلن تكون به حاجة الى التعلق باهداب الحياة الواقعية التي يمكن أن تحد من وجوده وكيانه وتطوره : الحياة في جانب والشعر في جانب .

والشعر في هذه الحالة يستمد مقوماته ، وبخاصة

صوره ، من مجالات لا يحيط بها الانسان العادي فيما يحيط به من خبرات بواقع الحياة ، لايشترط فيها ان تكون قريبة من مناله . كان الشعراء القدامى يستمدون من الطبيعة الصور التي يدخلونها رموزاً في قصائدهم ، ويرون ان القارىء سيستبين فيها دلالتها على حقائق الكون . أما الشعراء المحدثون فقد استغلقت لغتهم ، لانهم يُعبِّرون باستعارات وشفرات موغلة في التصرف ، يستمدها الشاعر من اعماق ذاته دون أن يكون هناك ما يربطها مباشرة بالواقع الذي يضطرب فيه الناس .

والقارىء ينظر الى هذه الصور المستغلقة التي صنع منها الشاعر قصيدته ، ويعرف انها لا ترتبط مباشرة بما اتيح من خبرات في عالمه الواقعي ، وانما هي صور اراد بها الشاعر أن يخرج من مجالات الصور المستهلكة في عالم تحوطه الشكوك ، إلى مجالات بعيدة المنال ، فيها صور غامضة كالألغاز ، على القارىء أن يجتهد في كسر غموضها ، حتى يصل الى حقيقة عميقة ، ليست من نوع البديهيات . وتوسل الشعراء في لغتهم الجديدة بوسائل منها الاعتماد على الاسم والانصراف عن الفعل ، وبخاصة عن الفعل الذي يكون له فاعله ومفعوله .

والشعر الحديث ، يقوم في راي جوتفريد بن ، على مفهوم «الفنية» الذي يرفع الفن الى أعلى مراتب التجريد . فالقصيدة التي تتشبث باستقلالها الذاتي ، تجعل لنفسها في عالم اصابه التدهور مضموناً خاصاً يتصدى للعدمية ، ويؤسس عليائية (Transendenz) جديدة ، ويسعى الى تمكين الناس من وسيلة جديدة للخلاص تكمن في هذه الفنية المطلقة . الشعر ـ ومن الممكن ان نقول الفن عامة ـ يَصْدُر عن وعي فذ بان الفن إبداع وفكر ، القصيدة تعي ذاتها كمضمون ، وتضع هذا المضمون في تلك المواضع من البناء الفكري التي خلت من المضامين ، والقصيدة لا يتحقق لها هذا الكيان إلا اذا قطعت صلتها حسماً بالواقع الخِبْري لأن الشاعر لن يسعى الى نقل او تصوير الواقع ، بل سيسعى الى بلوغ الكلمات التي لها القدرة على نسف الواقع حتى يتحقق مضمون جديد وحتى ينشا واقع أعلى درجة واسمى مكانة .

ومن البديهي ان هذه المتطلبات تجعل الشعر بعيداً عن واقع الناس وحياتهم والتي يحيونها ويضطربون فيها ومن البديهي ان هذا الاستغلاق ادى إلى نشاة اتجاه آخر مضاد يلقي بالشعر في خضم الحياة اليومية ، على نحو ما



جوته

فعل برتولت بريشت . ولكن الدعوة الى القصيدة المطلقة التي تتكون من كلمات يركبّها الشاعر ساحراً خلاباً ، والتي تخفى وراء الكلمة والسحر من الغموض والعمق السحيق ما يرضى العقل والحس الجمالي وما يحرك الوجدان والكلف بالطبيعة وبما تجري به الخبرة .

اما الشاعر پاول تسيلان (توفي عام ١٩٧٠) فيتحدث في محاضرة القاها في عام ١٩٥٨ عن اللغة التي مرت بتجارب عسيرة غير مسؤولة ، ثم بتجربة الصمت والظلمات ، واصبحت غير قادرة على التعبير عما يحتمل في صدر الشاعر الصادق مع نفسه ! ولكنها كانت موجودة وكان في مقدور الشاعر ان يفرض عليها مفهومه ، او ان يحاول ذلك . ويرى پاول تسيلان انه سلك هذا السبيل في قصائده الأولى بعد الحرب ، وكان يشعر بانه في مرحلة المحاولة والحركة نحو هدف وتحديد الوجهة ، وان تلك المرحلة كانت رهناً بزمانها ، والقصيدة تحمل طابع الزمن على الرغم من انها ترجو لنفسها الخلود . والقصيدة ظاهرة من ظواهر اللغة ، وهي لهذا تمثل نوعاً من الحوار وإنها تريد ان يتلقاها المتلقي ، كالزجاجة التي تحمل رسالة تتقلب بها الأمواج حتى تصل إلى بر ، لعله هو القلب . فالقصيدة في الطريق إلى إنسان يتلقفها ، فتقول له شيئاً او تلمّح إلى شيء مفتوح ، إلى انسان يمكن الحديث إليه ، إلى تخطيط يمكن ملؤه ، إلى واقع يمكن ان نتحدث إليه .

يبدو ان پاول تسيلان يخطو خطوة بعد جوتفريد بن ، فهو يهتم بان تنقل القصيدة شيئاً من خبرة الشاعر بالوجود الى القارىء ، ويهتم بان تحمل القصيدة مضموناً ، فهي محاولة للخروج عن الصمت . وإذا كان الشاعر في المرحلة الاخيرة من حياته قد تحطم او حطم نفسه ، فإن شعره

ومنظوره الشعري ظلا متعلقين بأمل الحوار والتواصل .

وهذه هي حال الشاعرة إنجبورج باخمن ايضاً التي انتهت إلى الياس في حياتها ، وربما إلى شيء من الياس في منظورها الشعري ، ولكنها فيما كانت تدعو اليه ، كانت متمسكة بفكرة عليائية الشعر وبالأمل في ان تقرّب اللغة الشاعر من الكون . وهي تؤمن على اية حال بان الشعر يُحدثُ في الإنسان هزة تحرك وعيه . الشعر لا يغيّر الكون بين عشية وضحاها ، ولكن الشعر يؤثر على وجدان الإنسان، فيحدث فيه تعاسة ، والتعاسة تحدث هزة ، والهزة المرجوّة تنصب على المعرفة والإدراك . وتستشهد إنجبورج باخمن بعبارة قالها كافكا في معرض حديثه عن الكتاب وكيف ينبغي ان يكون :

«إذا لم يوقظنا الكتاب الذي نقرؤه بكلمة على الراس ، فلماذا نقرا هذا الكتاب ؟ هل لكي يجعلنا سعداء ....؟ رباه ، إننا يمكن ان نسعد حتى لو لم تكن لدينا كتب .. ثم إن الكتب التي تُسعدنا ، كتبٌ يمكننا ان نكتبها نحن عند الضرورة بانفسنا ... لابد ان يكون الكتابُ بلطة تحطّم البحر المتجمد في نفوسنا . هذا هو ما اعتقده .»

القصيدة في راي إنجبورج باخمن لها استقلالها الذاتي ، ولها عزلتها ولكنها لها وظيفة في مجال المعرفة، حيث تدفع الانسان الى اليقظة . وهكذا نقترب من الاتجاه السياسي الذي بدات ملامحه تظهر في بطء اولاً ، ثم بتركيز بعد ذلك . لم يكن في مقدور الشعراء بعد هزيمة المانيا في الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ ان يستخدموا اللغة الضائعة، المضيعة الفارغة، الباهتة في التعبير عن مضامين سياسية جديدة . ولهذا غلب على الشعراء الابتعاد عن المضامين السياسية ، لا ينظرون إليها بإيجاب او سلب . وكانت نظرية الشعر المطلق التي عبّر عنها جوتفريد بن مناسبة للاتجاه الجديد الذي يقوم اساساً على العجز عن التعبير . ثم كانت افكار اليقظة والايقاظ والوعي ، وبدا الشاعر هانس ماجنوس انسنسبرجر يحس بان الصمت السياسي هروبٌ من الميدان ، وتخل عن المسؤولية تجاه الواقع والمجتمع . وكان امام هانس ماجنوس إنسنسبرجر خبرات الشعراء المخضرمين امثال برتولت بريشت وخبرات فولفجنج بورشرت الذي كتب خاصة من عام ١٩٤٥ الى عام موته ١٩٤٧ .

وإذا كان قد خرج بتسييس الشعر عن الفنية المطلقة التي دعا اليها جوتفريد بن ، فإنه لم يخرج عنها فيما يتعلق بالوسائل الفنية وطرق التعامل مع اللغة . كتب في عام ١٩٦١ تحت عنوان «سنانوا المقصات والشعراء» ! يقول : لو كان القرار قراري ، لجعلت مهمة القصيدة ، قدر الطاقة ، عرض موضوعات ليس من الممكن عرضها بوسائل اخرى اراها مريحة بالقياس إليها ، وسائل تعتمد على شاشات التلفزيون ، والمقالات الافتتاحية والمعارض الصناعية . والقصائد عندما تعرض موضوعات يمكنها ان تُغيِّر موضوعات . ليست القصائد بضائع استهلاكية ، بل هي وسائل انتاج يتمكن بها القارىء من انتاج الحقيقة ... وليست هناك فائدة في عرض موضوع إذا لم يكن هناك مَنْ يشاهده ، والحقيقة لا يمكن انتاجها الا اذا كان هناك اكثر من إنسان ، ولهذا لابد من توجيه القصائد إلى إنسان ما ، لابد من كتابتها من اجل إنسان ما . او على الأقل لابد للقصائد ان تعمل حسابها على انها ستعرض لعيون او اذان البعض ليس هناك تكلم يمكن ان يكون تكلماً مطلقاً .....» .

بهذه النظرية الالتزامية يعارض هانس ماجنوس إنسنسبرجر نظرية جوتفريد بن التي تريد ان تبعد القصيدة عن الواقع الملموس ، ان تجعل للقصيدة واقعها الخاص في داخلها ، وحقيقتها البعيدة عن عالم المحسوسات والملموسات .

وظهر في اواخر الستينات اتجاهٌ يعارض نظريات جوتفريد بن وانجبورج باخمن وهانس ماجنوس انسنسبرجر جميعاً ، هو اتجاه الذاتية الجديدة ، او شعر الحياة اليومية . يمثل هذا الاتجاه برينكمن ، وهيربورجر ، وبورن ولايزيجانج وتيوبالدي . لم يرض هؤلاء الشعراء عن الشعر الغامض المستغلق ، ولم يرضوا عن الشعر الذي ينشغل بالسياسة او بايقاظ الوعي المعرفي الفلسفي وذهبوا إلى ان الشعر يفقد شاعريته عندما يبتعد عن الحياة الخاصة للانسان ، ولهذا دعوا الى كتابة قصائد تدور حول موضوعات تهمنا نحن ومن يفكرون افكارنا ويحسون باحاسيسنا ، واكدوا انها ستحقق التواصل بين الناس لما تتسم به من بساطة .

يقول نيكولاوس بورن :

فلنبتعد عن الاتجاهات القديمة التي تحرض على إدخال السياسة في كل امر ، ولنبتعد عن الرمز والاستعارة وغيرها من الأشكال التي تحمل المعاني ، لنتبعد عن القصيدة المتانقة ، ذات الديكور والمكياج والبرفان ،

ولنكتب قصيدة خام ، أو على الأقل قصيدة لم تلمع ـ فانا اعتقد أن الصياغة الخام ، غير المتكلفة تبدع شعراً لاتزويق فيه ولا افتعال فيه للرومانتيكية ، وإنما هو شعر تنطلق شاعريته مباشرة من ان كاتبه يدخل مباشرة على أشياء ، على بيئة ، على علاقات ، اعني انه لا يبتدع الشعر عن طريق الألفاظ .

واستمد هؤلاء الشعراء لغتهم من الكلام الدارج وابتعدوا عن كل تعبير عسير معقد .

وهناك طائفة أخرى من الشعراء سلكوا طريقا آخر يختلف عن كل الطرق السابقة كل الاختلاف ، ذلكم هم دعاة الشعر المجسم الذين ينفرون من كل أشكال التكلم الغنائي ، ويصمونها بالكذب والضحالة والعجز ، ويتعلقون بما للغة من ظواهر مجسمة مادية ، ويعنون بها الصوت والكتابة وهم يستخرجون الاصوات والحروف أو الكلمات المكتوبة ويقطعونها من مكانها في أي تركيب او جملة ، ويصنعون تكوينات جديدة لا تلتزم بقواعد النحو ، وإنما تؤثر على القارىء بما لها من تاثير صوتي وبصري حيث يسعى هؤلاء الشعراء اويجيين جومرنجر الذي رسم قصائد على هيئة الأبراج قائلا : إن البرج هو ابسط إمكانية تشكيلية للشعر المعتمد على اللفظ . فالبرج يضم مجموعة من الالفاظ ـ كما ان البرج الفلكي يضم مجموعة من النجوم تاتلف على هيئة البرج الفلكي . ونحن نجد في البرج كلمتين او ثلاث كلمات موضوعة بعضها بجانب البعض او تحت البعض الآخر ، ولن نجد فيه كلمات كثيرة مفرطة الكثرة ، وفيه علاقة فكرية موادية ولا شيء اكثر من ذلك .

والبرج نظام ، وهو في الوقت نفسه مجال للعب فيه ركائز كبيرة ، والبرج يتيح اللعب ......»

في أعدادنا القادمة

■ حوار

- مع الدكتور علي جواد الطاهر: حول النقد القصصي والمنهج
- مع الشيخ عبد الله العلايلي: اللغة.. والأدب

■ دراسات

- حول شعر صلاح ستيتيه ـ د. محمد السرغيني
- شعرية باطن النص ـ سعيد الغانمي
- تحليل نص: هو الذي رأى ـ معين جعفر محمد
- التكنيك في الرباعية الاسكندر انية ـ صبار سعدون
- الشعر السويدي الحديث ـ ترجمة ابراهيم قنديل

■ نص ونقد

- قصة الشجار لجبرا ابراهيم جبرا ـ نقد: د. أفنان القاسم
- شباك وفيقة للسياب ـ نقد: عبد الرحمن علي
- عابرون في كلام عابر لمحمود درويش ـ نقد: د. عناد غزوان

■ شعر

- نون النسوة ـ خيري منصور
- من دفتر مذكرات نخلة ـ فوزي السعد
- صحراء ـ خالد محادين
- مديح منفصل ـ خالد جابر يوسف
- طمانينة ـ علي الطائي
- قصائد من ريتسوس ـ ترجمة صباح زوين
- اعتراف ـ نهاد الحايك
- قلبي من ذهب ابريز.... حسين عبد اللطيف

■ قصص

- خط الزوال ـ سعيد الكفراوي
- زامدار ـ يوسف الحيدري
- الصياد ـ ياشار كمال ـ ترجمة: نصرت مردان
- المطرود ـ صاموئيل بيكيت ـ ترجمة: حسونة المصباحي
- زهرة الصحارى ـ محمد سعدون السباهي
- الحصن الاخضر ـ جاسم عاصي
- الأسرار ـ ابراهيم عبد المجيد
- تداعيات رجل من جليد ـ الياس فركوح

«وقال لعلني شاهدتها يوما.. ولم ترني !»

خارج الحلم.. داخله

عبدالمطلب محمود

- صباح الخير..

قالها باستحياء، تردد كثيرا قبل ان ينطق بها. كانت حمرة الخجل قد استبدت بملامحه. لم يكن يرى تلك الحمرة، لكنه يحسها سخونةً تتصاعد كاتما الى قلبه. مضى وقت طويل قبل ان يجرؤ على اطلاق تلك العبارة. همَّ مرارا وتراجع مرارا عما اعتزمه، غير ان طول الانتظار وحده، في موقفه ذاك، في ركن من موقف رئيس لحافلات النقل، جعله يخرج من صمته، ويهمس مضطربا بتلك العبارة.

لم ينتظر منها جوابا، فما كانت لتُعيره التفاتا، ولعلها فوجئت به او بما لم تكن تتوقعه من هذا الواقف بعيدا مسافة ثلاثة امتار او اكثر، الذي اقترب منها بلمح البصر ليحيّيها.

تطلعت فيه لبضع ثوان كانما لتخرج من اسار المفاجاة، نظرت في وجهه مليا، ركزت عينيها في عينيه تماما، ثم رفعت حاجبيها استنكارا او استغرابا، بينما ظل دمه يتصاعد في عروق صدغيه، وحمرة الخجل والاضطراب تزداد سخونة في وجهه. شعر بآلاف من النمل يسري بين عينيه وعلى خده وخلف اذنيه.

- من فضلك.. لقد قلت: صباح الخير....

لانت معالم وجهها قليلا. دقق في محلامها وتنبّه الى ردود افعالها الظاهرة على الوجه المستدير المشرّب بحمرة غضّة..

تفضل.. قل وماذا بعد ؟!.

- ارجو ان اسمع جواب (صباح الخير) اولا... هل تاذنين ؟!

لم تُجب. تريثت قليلا.. تطلعت حولها، رات بعض العيون تحدق فيها، بل فيهما معاً. حاولت تدارك الامر. حاولت ان تبدو اكثر لا مبالاة ممكنة في مواجهة هذا الموقف كالتلميذ المذنب امامها. ثم همست بصوت واضح الحروف...

- ها... صباح النور.. والآن ؟!

- معذرة.. يمكن ان انسحب من دون ازعاج واعود الى مكاني.

حدّقت فيه اكثر. فوجئت بعبارته الاخيرة. ماذا يعني هذا ؟ لعله غريب الطباع هذا الشاب المتهيب. حاولت ان ترسم ظل ابتسامة تدفعه بها الى وصل ما اراد قطعه..

- حسن.. تفضل.. يمكنك ان تقول ما تريد..

شعر بدمه يتراجع الى مواقعه. احس بشيء من الراحة. لقد فتحت بابها له ويستطيع الآن دخول قلعتها..

- كنت انظر اليك.. وخيّل إلي انني اعرفك جيدا.. يبدو انني اخطات. اكرّر اعتذاري..

نظرت اليه غير مصدّقة. لقد تحملّ تلك اللحظات الثقيلة كلها ليتبيّنَ انه مخطىء. ربما كذب عليها. بدا كانه يحاول الانسحاب. شعرت ان في داخلها رغبة في مواصلة اللعبة معه. الحوار - اللعبة. تراجعت في شكوكها التي استشعرتها تجاهه. بدا لها على درجة من التهذيب وحُسن التصرّف مقبولة لديها. درجة غير قليلة لكنها مغرية..

- لا بأس.. لم يحدث ما يستحق اعتذارك..

- شكرا..

- ابدا.. ليس ثمة ما يستدعي الشكر.

جرّ خطواته من امامها. بدا متعثّر الخطوات مرتبكها. نظر حواليه.. رآها تبتسم له بوجهها الطفولي المشرّب بحمرة غضّة. تسارعت انفاسه وتبدّت حركةً مضطربةً في صدره.

* * *

لم تكن محطة الحافلات لتستوعب ما «ورّط» نفسه به.

كانت مزدحمة . هؤلاء جميعا قد شاهدوا حركته. وهي ـ المحطة ـ بدت ضيّقة الارجاء امامه. تمنّى لو اقبلت الحافلة التي ينتظر ليتخلّص مما يشعره من ضيق . حاول ان يتخفىٰ عنها خلف عدد من الواقفين لئلا تقع عليه عيناها.

بغتة.. رأىٰ الفتاة امامه. بدت واثقة من نفسها الوفاً في نظرتها هادئة الملامح بلا ادنىٰ شك. تذكرّ ما سمعه مرة من احد اساتذته «النساء اقوىٰ قلوبا من الرجال.. على الرغم مما يبدو عليهن من رقة في الأشكال الخارجية». هي ذي ـ اذاً ـ تؤكد له هذه الحقيقة...

ـ من فضلك..

ـ نعم... ماذا حصل ؟ !

ـ لقد قدرّت ما انت عليه من موقف..

ردّ بقلق مشوب ببهجة داخلية سرت في اعماقه كالماء البارد..

ـ شكراً.. شكرا جزيلا..

ـ قل لي.. هل صحيح انك وجدت في احدا... اعني واحدة تعرفها ؟ ! وهل تشبهني حقا ؟ !

«انهن اقوىٰ قلوبا.. الم يصل قيس الى حالة الجنون بينما لم نعرف عن ليلىٰ غير انها تزوجت من ورد...» ثم شعر بما عليه موقفه الجديد.. فكان لابد له عليه من الاجابة..

ـ الحقيقة انني حسبتك فتاة كنت اعرفها جيدا... لكنني لم اعد اراها.. لم ازها منذ زمن..

واين تراها الآن ؟ !

علمت انها تزوجت وسافرت الى مدينة اخرىٰ.. فظننتك هي.. الشبه بينكما كبير جدا... كان اسمها (سلوى عبد العزيز)...

بدت دهشة على ملامح وجه الفتاة. ابدت استغرابا لم تستطع الا ان تعوّض عنه بابتسامه ملات عينيها.. «يالهي.. انها تشبهها حتى في ابتسامها»

ـ انا أُدعىٰ سلوىٰ عبدالعزيز فعلا...

شعر بقلبه يرتطم بجوانب صدره أتراها تكذب عليه هذه الفتاة الجريئة ؟ ! ولكن لماذا تكذب عليه وبهذه السهولة ؟ !.. ليتها تركته على حاله...

ـ الحق انها تشبهك تماما.. ولكن ان يكون لك اسمها نفسه فامر لا املك له تصديقا..

ابتسمت بودٍ اكبر. تطلعت في وجهه بثقة اعلىٰ. ربما حاولت استرجاع ملامحه في ذهنها. ربما عرفته..

ـ قل لي من فضلك.. مع الاعتذار سلفا.. ما اسمك ؟ !

وكمن كان ينتظر سؤالها منذ زمن.. ردّ بقليل من الهدوء:

ـ اسمي مازن احمد..

تفكّرت في الاسم..

ـ انت متخرج في كلية... وكنت من الطلبة المتفوقين.. سمعت ذلك من بعض الأساتذة...

ادرك انه في موقف يزداد احراجا له. عاوده الأرتباك فحاول مداراته بشيء من الزهو.. لكم راى الفتاة مزدهية اول لحظات رؤيته لها. انها الآن تنظر اليه وتكلمه. لعلها شعرت بما ملأته به من زهو..

ـ شكراً لعبارتك... انت تحسنين المجاملة.. والتصرف في المواقف الصعبة !

ـ واين الصعوبة في موقفنا هذا ؟ ! واين المجاملة ؟ !.. انتي سلوىٰ عبدالعزيز فعلا كما ذكرت لك.. اعمل في مصرف.... فرع نينوىٰ. خريجة كلية.... بعدك بسنتين.. وانت من طلبة الكلية المتفوقين.. صح ام خطا ؟ !

يا لله... لقد تزوجت سلوى عبدالعزيز وانتقلت الى نينوىٰ. لم تعمل في اي مصرف. بل لم تعمل في اية وظيفة. ثم ان سلوىٰ ليست على هذا القدر من الجراة و «الحيوية».. ليست بهذه البساطة في معاملة الآخرين..

ـ انني اشعر.. اشعر بحاجة الى الجلوس الآن.. انت سلوىٰ عبدالعزيز.. لكنك لست سلوىٰ التي اعني.. تشبهينها تماما.. لكنك لست هي. كانت معي في مرحلتي الدراسية نفسها وانت ـ مثلما قلت ـ كنت في مرحلة تالية.. ولا اذكر ان بين طالبات الكلية من كانت تشبهها..

اخذت تبتسم مزيدا من الابتسام زاد في ارتباكه درجات. تلك سلوىٰ عبدالعزيز وهذه سلوى عبدالعزيز.. لكن «هذه» تختلف عن «تلك» كثيرا..

ـ حسن.. والآن ؟ !

وصله صوتها الواثق قاطعا عليه زمنا من الصمت لا يعرف مداه. احسّ انه محاصر في زاوية ضيقة. لقد فتحت «هذه» بابها امامه.. انه يخشى ان يُدخل اصبعه... اصبعه فقط فتغلقها عليه.

ـ ها.. ماذا ستقول الآن ؟ !

حار في اطلاق جواب مفيد. اراد ان يفكر في عبارة معقولة فلم يستطع شعر بها تزيد في حصاره. كان لابد من اجابة.. اية اجابة..

ـ الآن ؟ !.. الآن ارجو ان تقبلي اعتذاري.. فانت هي وليست هي.. ثمة ما تختلفان فيه.. كلاكما له الاسم نفسه والشكل نفسه والملامح و.. و.. لكنني متاكد الآن انك لست سلوىٰ التي اعني..

* * *

ـ لقد مضت الحافلة.. انظر.. ساتاخر عن الدوام بسببك.

تنبّه كالعائد من زمان بعيد. نظر مذهولًا. كانت الحافلة التي ينتظر قد غادرت المحطة. انها تعني الحافلة نفسها التي كان ينتظر. طريقهما واحد اذن. ربما كان كذلك..

ـ الآن لابد من سيارة الأجرة..

صحا من حالة الذهول قليلا...

ـ استطيع ان آخذك معي في سيارة الاجرة... اذا كان طريقنا واحدا..

غادره الذهول. استفاق تماما..

ـ لقد قلت انك تعملين في فرع مصرف... في نينوىٰ.. امخطىء انا ام مصيب ؟ !

نظرت اليه بعينين مشفقتين. عاودت الابتسام بشكل طالما احبه كثيرا.

ـ بل مصيب. انا كنت في نينوىٰ حقا. لكنني اعمل في بغداد الآن.. والآن نذهب سوية ام نفترق ؟ !

ـ بل نذهب سوية... ذلك افضل.... اليس كذلك ؟ !

* * *

لم تكد سيارة الأجرة تتحرك حتى بادرته بسؤال..

ـ انت تحب سلوىٰ.. وهي تحبك ايضا.. لست مخطئة في هذا كما اعتقد... وانا اشبهها مثلما قلت انت.. ولا احسب ان هذا يكفي لكي تشغلني معك في حوارات اخرىٰ..

شعر كان في داخله شيئا ينهدم. لعله صار كعلبة صفيح تضغطها الأيدي فتنبعج. ودّ لو يطلب من السائق التوقف لينزل ما دام لم يبتعد عن المكان كثيرا. سيحتفظ بحلُمه على الأقل.. سيتوهم طويلا انه رآىٰ سلوىٰ بعد طول ترقب وشوق.. سيجعل من لقائه هذا «مناسبة» جميلة. مناسبة عابرة وكفىٰ..

ـ ها.. اراك صامتا.. ستنزل قبلي.. وينصرف كلٌّ منا الى شانه..

ـ.........

طلب من السائق ان يتوقف في نقطة التوقف. لم يكن فرحا ولا حزينا.. لم يكن ضجِرا ولا سعيدا.. لم يدر ما كانت عليه احاسيسه لحظتها.. او ما ستكون عليه بعدئذ.. نظرت اليه باستغراب هذه المرة ايضا. اتراه وصل ام يهرب منها ؟ ! هل يكذب على نفسه ام عليها ؟ ! لعلها آلمته بجملتها الاخيرة. كادت تعتذر منه. كادت تبوح له بما في نفسها من اسئلة.

توقفت السيارة. مدّ يده في جيبه الداخلي. اخرج بضع اوراق نقدية...

ـ ماذا تفعل ؟ ! اعد نقودك الى جيبك... سادفع الاجرة عند وصولي..

ـ لا فرق.. سادفع الآن..

ـ بل سادفع الأجرة عند وصولي.... بالمناسبة... لم نتبادل العناوين... ام انك لا تريد ان نلتقي ثانية ؟ !

نزل من السيارة واجما. اغلق بابها خلفه..

ـ لندع ذلك لمصادفة أُخرىٰ.. وداعا..

ـ الى اللقاء..

قالتها همساً. ابتعد من دون ان يلتفت.. تحركت السيارة. ظلت تتطلع نحوه. راته يعبر الشارع الى الرصيف الآخر. فكرّت انه قد يكون وصل الى محل عمله فعلا. انه ـ اذاً ـ يعمل في (......). بوغتت بفكرة نقيضة لتلك. لعله سياخذ سيارة يعود بها الى المحطة التي التقيا فيها. ضجّت في اعماقها وساوس طارئة. الصمت مثير لقلقها.. سحبت نفَساً عميقاً كفيلًا بان يسمعه السائق.. اطبقت جفنيها للحظات. فتحتهما.. نظرت عبر نافذة السيارة. رات اشجار الشارع تتسابق مبتعدة وشمس الصباح تضيء كل شيء. ابتسمت من جديد.

مغامرة

رشدي العامل

استعير قميصاً ، واخرج من غرفتي ،
إنه البرد في العظمِ ،
والشارعُ الملتوي في ضبابِ الصباحِ ،
وغمغمةُ الجرسِ المدرسي ينادي الصغارَ ،
وعابرةٌ تستديرْ .
اعود الى غرفتي ،
ليس لي موعدٌ ،
إنّ كل المواعيدِ اتلفتها ،
اوصدُ البابَ ، ارخي الستارةَ ،
هذا مطافي الاخيرْ

*

لم يعد من رحلة الليلِ ،
سوى الضوءِ ، وطفلٍ وكتابْ
ووريقاتٍ على صدر المخده
وعيون في الدجى منتظره
كلما مرّ بها الحلمُ ،
تقصتْ أثره
ثم ضاعت في الممراتِ ،
وتاهت في الضبابْ

*

ايها الوجه الذي لاح على نافذتي ،
طيراً غريبا
نقر الشباكَ وانسلّ ،
واخفاه السحابْ
عدْ إلينا نتمراكَ ،
ونعطيك الجوابْ

*

صامتاً يزحفُ ،
من بابٍ لبابْ
راحلاً بين سطور الحبرِ
فوق الورقه
زاده الاحلامُ والتبغُ ،
وماواه الكتابْ
لم يعد يبصر من شباكه غيرَ السرابْ
وبقايا الثلج فوق الزنبقه
ورمادَ النّارِ ،
في قارورةٍ محترقه
آه لو تندفع الريُح ،
ولو تسقط تلك الورقه ..

كانون الثاني ـ ١٩٨٩

البيئة في القصة / مقدمة نظرية

وليد أبو بكر

- ١ -

للبيئة في القصة القصيرة (Milien) مفهوم خاص ، يتسع كثيراً عن مفهوم البيئة الطبيعية . لانه مفهوم ثقافي لايكتفي بمجموعة الظروف الطبيعية التي تحيط بالانسان في هذه القصّة . وانما يضيف إلى ذلك ، مجموعة الظروف الاجتماعية التي تتعلّق بشخصية الانسان من ناحية ، والتي تحيط به ، وتؤثر في حياته ، فتصنع احداث هذه الحياة داخل القصة القصيرة من ناحية اخرى .

إن بيئة القصة القصيرة هي حقيقتها المكانية والزمانية معا ، بكل ما يضمّه المكان من طبيعة واشياء ، وبكل ما يعنيه الزّمان ، كتسلسل متحرك ، او كوقت له حدوده ومزاياه المرتبطة بالعصر الذي ينتمي إليه . اي ان هذه البيئة تعني بكل ما يتصل بالوسط الطبيعي واخلاق الشخصيات ، واساليبها في الحياة ايضاً [١] فهي تهتم بالمكان الذي تجري فيه احداث القصة ، طبيعيا كان ، ام من صنع الانسان ، وتهتم خاصة بالتفاصيل التي تؤثر في هذه الأحداث ، كما تهتم بالشخصيات التي تجري الأحداث حولها او من خلالها ، في زمان معين ، وتحت ظروف معينة ، طبيعية كانت او انسانية ، مادامت متعلّقة بالشخصية في القصة ، أو مؤثرة فيها ، من داخلها او خارجها ، او متاثرة بها .

والقصة لكل عناصرها شبيهة بالحياة ، ولكنها حياة منظمة ، تتسم بالسببية ، ولا تخضع شيئا من احداثها للصدفة . وتبدأ الحياة في القصة بمجرد أن يهبها لها الكاتب ، ويقنعنا بان شخصياته حية .[٢] وبذلك تتحول هذه الشخصيات إلى الشكل الانساني الذي يعيش حياته ، بما تتطلبه هذه الحياة من شروط ، يقف على راسها انه لا يمكن تصوّر الحياة في الفراغ او المجرد ، لأن عالم الشخصية ، في القصة كما هو في الحياة ، ملىء بكل ما تلتقطة حواس الانسان الخمس من ادوات واجواء تجعل هذا العالم يبدو واقعيا تماما [٣] .

وإذا كانت القصّة تقدّم احداثا متخيلة (Fiction)، وتبدو للوهلة الأولى وكانها نقيض لما هو واقعي ، الا ان لعبتها الأساسية تكمن في قدرتها على جعل القارىء يصدّق أن ما ترويه قد حدث ، حين تقدّمه وكانه حقيقي ، فهي لعبة ذكية ، هدفها تحويل المتخيل الى الواقعي من خلال تقديم شخصيات محدّدة ، داخل بيئات محدّدة ، تحمل القدرة على الاقناع .

إن تجارب الانسان ، في الحياة ، كما في القصّة ، يمكن تصوّر حدوثها في اي مكان ، لكن هذا التصور لا يمكن ان يقبلها في (لا مكان) على الاطلاق [٤] . وهذا امر يمكن تعميمه على الزمان ايضا ، مما يعني أن هذه التجارب لا يمكن تصوّرها إلا داخل حدود بيئة معينة ، في زمن معين .

وما يحدث لشخصية ما ، يختلف عما يحدث لغيرها ، فتكون له خصوصيته ، لأسباب تتعلق بسمات الشخصية ذاتها - الجسمية والنفسية - إضافة إلى ما يحيط بهذه الشخصية من ظروف . لذلك تحتاج هذه الشخصية ، في القصة ! الى تحديد تام لكل خصوصياتها ، حتى تبدو منطقية داخل بيئتها ، يتقبلها الانسان ، كشكل ، وكعاطفة ، لأن العمل الأدبي ، حتى يكون ناجحا ، عليه أن يكون عاطفيا من ناحية ، وبصريا من ناحية اخرى . [٥]

واقتراب كاتب القصّة القصيرة من النجاح ، يرتبط كثيرا بقدرته على وضع «مخلوقات» قصصه داخل بيئاتهم ، فالناس ، في البيئة ، يكونون قابلين للتصديق [٦] ، وحتى يكونوا كذلك ، في القصة ، فان عليها أن تبدو واقعا ، وحياة حقيقية تتحرك حولنا ، [٧] وأن يكون الذي يقع فيها من احداث ، شبيها بما يحدث لأناس مثل قارئها ، في تكوينهم وفي حكمهم ، وانهم يسلكون سبلا يتقبّلها القارىء ،

باعتبارها شيئا عاديا ، قد يحدث له في الظروف التي تبدو متلائمة مع الحياة والأحداث كما يفهمها ، ومتلائمة مع الدقائق الخاصة للحياة والأحداث ، كما تصفها القصة . [٨]

- ٢ -

حظيت بيئة القصة باهتمام الادباء ، في مرحلة مبكرة من حياة الادب ، بسبب إحساس هؤلاء الادباء بضرورة التحديد الذي يقرّب شخصيات القصة من قارئها . لكنّ هذا الاهتمام لم يبدأ في اتخاذ منحى علمي الا بعد ان قام علماء الطبيعة باعلاء شان البيئة (Environment) بشكل عام ، خاصة فيما يتعلّق بقدرتها على التاثير في الكائنات الحيّة ، مما حدا بالكتاب إلى الاهتمام بتوظيف البيئة في قصصهم ، بشكل يثري هذه القصص ، ويؤكد تحديد ابعادها ، فراى بلزاك مثلا ان الظروف الاجتماعية ، تحدّد ماهية الافراد ، مثلما تحدّد البيئة الطبيعية حقيقة الأجناس الحيوانية . ثم راى الفيلسوف والناقد والمؤرخ الفرنسي هيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ، ان البيئة الاخلاقية ، ومعها البيئة العادية ، تؤثران في كل فرد ، بتاثيرات وضغوط مستمرة . كما راى ان الجوّ الفكري الذي يعيش فيه مؤلف ما ، يشترك مع الجنس والعصر ، في تحديد عبقرية هذا المؤلف . [٩]

وتطورت علاقة الابداع الأدبي بالبيئة تطورا مستمرا مع ظهور المدارس الأدبية المختلفة وتطوّرها ، وكانت كل مدرسة تستفيد من سابقتها ، وتتجاوزها ، بحيث توظف البيئة بالطريقة التي تحقق لها أهدافها . من خلال تغيير أساليب المدرسة السابقة ، أو الاضافة إليها .

وكانت نظرة المدرسة الرومانسية الى البيئة ، نظرة جمالية بحتة . وكان هدفها من الاهتمام بتصوير البيئة هو رسم خلفية جميلة لأحداث القصة ، دون اهتمام بموضوعية هذه الخلفية ، أو واقعيتها ، أو ارتباطها باحداث القصة ، لأن الوصف الجميل كان مقصودا لذاته ، وهدفه الوحيد هو تقديم صورة مليئة بالجمال ، حتى وان كانت لا تمت للحياة الانسانية داخل القصة باية صلة [١٠] لذلك اتسم الوصف الرومانسي بالمبالغة معظم الأحيان ، كما يقصر الى وضع العلاقات داخل القصة في صورة مثالية ، سواء كانت تلك العلاقات سعيدة أو حزينة ، سلبية او ايجابية . وغالبا ما كانت العلاقات الايجابية التي يصوّرها الوصف الرومانسي داخل القصة ، مرتبطة بالماضي ، الذي ينظر إليه نظرة جمالية ، حين يقارنه بالحاضر ، الذي ابتعد عن الطبيعة البكر وتشوه ، وافتقد ذلك الماضي الجميل قدسيته التي حاولت الرومانسية ان تؤكدها في كتاباتها .

وعندما ظهرت الاتجاهات الواقعية في الادب - على تنوعها - أعطت البيئة وظيفتها الصحيحة في القصة القصيرة بالتدريج ، فتغيرت النظرة إلى البيئة تغيّرا جذريا ، واعتبرت عاملا اساسياً من عوامل تطور الشخصيات داخل القصة ، وصار الهدف من وصف هذه البيئة هو إثراء القصة بالأجواء الواقعية . وخلق خصوصية لها ، تجعلها مرئية وحقيقية . [١١] وبذلك احتلت البيئة مكانتها المؤثرة ، كخلفية ضرورية للاحداث ، تؤثر في الشخصيات بظروفها ومتغيراتها ، كما تساهم في تغيير الأحداث ايضاً ، ولم تعد تهتم هذه الكتابات الواقعية بتشميع المكان بالشعر والجمال ، وانما صار هذا المكان خلفية حقيقية لأناس حقيقيين يعيشون فيه . [١٢] فلم يعد وصف البيئة خادما لوجهة النظر في القصة (Point of view) ولا خادما للراوي فيها(Narrator) ،ولكنه صار اساسيا ، من خلاله ترسم الحبكة (Plot) ، ويتم تحديد سمات الشخصيات ، فتؤكد القصّة وجودها وماديتها [١٣] داخل البيئة المرسومة بشكل مادي ، فلا تظل هذه الشخصيات في التجريد ، لأنّ وجودها فيه يجعلها مسطحة ، وفاترة .

- ٣ -

في القصة المعاصرة ، صار وصف البيئة من المهمات الأساسية التي يفترض في الكاتب ان يتقنها ، وان يحسن الاستفادة منها كعنصر من عناصر الاقناع ، في نطاق العقدة ، وفي خدمتها ، [١٤] إذا كان يريد لقصته النجاح ، والخروج عن نطاق الحكايات الخرافية(Fables) ، التي يمكن ان تجري خارج المكان والزمان ، أو ان تبتعد قصته عن الميلودراما ، التي غالبا ما تحكمها الصدفة ، بسبب وضع الشخصيات خارج بيئتها الصحيحة .

إن وضع الشخصيات القصصية في البيئة التي تناسبها(Setting) وفي المكان والزمان الصحيحين ، يساعد على خلق المبرّرات الضرورية لتطور الأحداث بشكل منطقي ومقنع ، لأن البيئة في القصة القصيرة المعاصرة ، ليست سوى جغرافيا القصة ، وحيثياتها ، وطقسها ، ومجتمعها . [١٥]

لأن الكلمات هي الأدوات التي يستخدمها الكاتب في خلق قصته ، فان الوصف هو العملية التي تمكنه من تقديم

صورة للبيئة التي توضع فيها الشخصيات . وعن طريق الوصف (Description) يستطيع الكاتب ان يقدّم لقارئه كل المعلومات التي تكفيه لتصبح القصة مفهومة لديه ومقبولة ، كما تكفيه ايضا للوصول إلى مضمون (Theme) هذه القصة لان الوصف الذي يعطي الحبكة مزيدا من الأبعاد ، ويبطل فعل الصدفة ، ويحدّد طبيعة الشخصيات ، كثيراً ما يجيء مضمون القصة او هدفها ، من خلاله .

ويرى بعض الباحثين ان الوصف في الادب هو شكل من اشكال التشخيص . وانه ليس له اي هدف آخر .[16] كما ان هناك من يلاحظ ان التاكيد على وصف البيئة . غالبا ما يجيء من قبل الكتاب الذين يهدفون من كتاباتهم إلى تغييرها ،[17] ولذلك يركزون على هذا الوصف ، من اجل التعريف الدقيق بسمات البيئة ، خاصة ما هو قابل منها للتغيير ، او ما يرون ضرورة تغييره لصالح الانسان في هذه البيئة .

ويتجه الوصف في القصة إلى امرين : الأول يعني برسم صورة كلامية للمشهد البيئي ، بكل تفاصيله الضرورية ، بما في ذلك ما يتعلق بمظهر الشخصيات ، والأشياء ، والمشهد الطبيعي . وهذا الوصف له وظيفته الخاصة ، وهي انه يساعد على تحديد المكان والزمان والجوّ الاجتماعي في القصة . اما الأمر الثاني فيعني بمساعدة الشخصيات على التغيّر ، من خلال تقديم الاقتراحات ، او العمل على تغييرها من خلال تغيير البيئة المحيطة بها .[17]

إن الهدف الأساسي للوصف داخل القصة هو خلق الجوّ الضروري لمعيشة الشخصيات بشكل طبيعي ، بحيث تكون هذه الشخصيات متلائمة مع الجو ، وتتحرك داخله في حركة مقنعة . والمهمة الأساسية للكاتب تكمن في نقل هذا الجوّ الى القارىء . مع نقل احاسيس الشخصيات داخله ،[18] لان التاثير سيكون في اقوى حالاته ، إذا استطاع القارىء ان يحسّ بانه يسير مع الشخصيات في المكان الذي تجري فيه الأحداث . وحتى يتمكن الكاتب من الوصول الى هذا المستوى ، فان عليه ان يستخدم كلّ حواسه في الوصف ، حتى ينقل الى القارىء ما تصل اليه هذه الحواس ، من الرؤية إلى الصوت إلى الرائحة والنكهة والملمس ،[19] حتى لا يتسبب غياب ذلك عن القصة في جعلها مقطوعة عن القارىء ، ويشكل بالتالي حاجزا امام وصولها إليه .

وتختلف حاجة الكاتب الى وصف الخلفية الخاصة بقصته (Background) باختلاف نوعية هذه القصة ، فبعض القصص يحتاج إلى وصف خلفية موسعة ، وبعضها لا يحتاج إلى ذلك ، كما ان التركيز على جزئيات محدّدة من الخلفية يختلف بين قصة واخرى ، وكل ذلك مرهون بوظيفة الخلفية في إضافة الحسّ الواقعي على القصة ، او إضافة وظيفة رمزية لها ، او توظيف هذه الخلفية ـ عند تغييرها خاصة ـ في بناء حبكة القصة .[20] وهذا كله يستلزم أن يكون الكاتب عارفا بالبيئة التي يقوم بوصفها ، حتى يحقق اهدافه من وضع هذا الوصف في القصة ، حسب حاجتها ، لأن الكاتب قد لا يحتاج إلى الوصف الدقيق ، ولكن هذا لا يعفيه ابداً من ان يضع مشهده داخل إطار بيئي .[21]

ـ ٤ ـ

إن وصف البيئة في القصة القصيرة ، بالطريقة التي تثريها ، ليس امراً سهلا ، لذلك ينبغي على الكاتب أن يكون حذرا في اختيار التفاصيل التي يضعها في قصته ، فكلّ وصف للطبيعة او الأشياء او الأشخاص يجيء حشوا ، ولا يخدم العمل الفني ، يمزّق الانسجام داخل القصة ، وينحرف باهتمام القارىء ويزعجه ، ويبعده عن الانسجام بمحور القصّة ، وهو بالتالي لا يؤدي اية وظيفة خاصة ،[22] تضيف إلى القصّة شيئا لصالحها . كما ان التفاصيل الكثيرة ، وغير الضرورية ، تخرّب الصورة التي يطمح الكاتب إلى خلقها .

وإذا كان المفروض أن يكون كلّ شيء حول بيئة القصّة واضحا في ذهن الكاتب ، إلا انه ليس عليه ان يضع كل شيء على الورق ، حتى لا يبقى اي شيء لمخيلة القارىء [23] .

ويكون الاحتراس من التفاصيل الكثيرة في القصة ضروريا ، لأن الانسان ، في حياته العادية ، لايملك القدرة ولا الوقت للاستجابة لكل صغيرة وكبيرة مما يراه حوله . وهكذا يجب أن يكون الوصف منسجما مع بنية القصة القصيرة ، التي تعتمد على التركيز في كل شيء ، لاسيما في وصف مسرح الحدث ـ او الأحداث ـ وهو ما يجب على الكاتب ان يصفه باكثر قدر ممكن من الايجاز ، وذلك بأن يبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل .[24]

ويعتبر التركيز خلال الوصف ضروريا في القصة ، لأن احداثها لا تتحرك خلاله ، وكلما طال الوصف أساء إلى حركة الاحداث من خلال السكون ، خاصة إذا كان الكاتب قد عمد إلى اختيار الوصف لذاته ، لالضرورة فنية في القصة .

واهم الضروريات الفنية للوصف في القصة القصيرة ،

هي انه يساعد على التشخيص ، وذلك من خلال علاقات شخصيات القصة ببيئتها . وهذه العلاقات تسير في واحد من اتجاهين : الأول ايجابي ، عندما تكون الشخصية منسجمة مع بيئتها ، وتحبّ هذه البيئة ، وذلك يستلزم تشخيصها بشكل ايجابي. والاتجاه الثاني سلبي ، وذلك عندما تكون الشخصية غير منسجمة مع بيئتها ، او تكرهها ، وتتمنى تغييرها ، او تحاول ذلك . وفي هذه الحالة يتم تشخيص الشخصية كنقيض لهذه البيئة .[٢٦]

وبسبب الأهمية التي يتمتع بها وصف البيئة في القصة القصيرة ، فان من الضروري على الكاتب ان يلجأ الى اختيار بيئة يعرفها جيدا ، او ان يتعرف على البيئة التي يختارها لقصته بشكل جيد ، حتى يستطيع توظيفها في هذه القصة بنجاح .

ويستعين الكاتب في رسم بيئة قصته بالوسائل التي يستعين بها في رسم الحوادث او رسم الشخصيات ، وهو يلتقطها ، كما يلتقط عناصر القصة الأخرى ، بالمشاهدة والملاحظة ، او من قراءاته الخاصة او تجاربه مما يستلزم وعياً تاما بالبيئة التي يقوم بملاحظتها ، يمكن من خلاله تبين تفاعلها مع الشخصيات ، مؤثرة فيها او متأثرة بها .[٢٧]

وبسبب الحاجة الى المعرفة التامة للبيئة ، كثيرا ما يكون المكان الذي ولد فيه الكاتب ، او عاش فيه طفولته ، هو افضل الأمكنة لهذا الغرض ، لأن هذا المكان ، بكل تفاصيل البيئة فيه ، يصبح جزءا من حياة الكاتب ، مثل والديه وجيناته ، لانه موقع انطباعاته الأولى ، وتجاربه وذكرياته . [٢٨] وهذه الانطباعات تبقى قوية طول العمر ، وتتحول الى خزان من التجارب يستقي منه الكاتب باستمرار ، لانه غالبا ما ياخذ من تجاربه الذاتية لخلق شخصياته ورسم بيئتها [٢٩] ،ونادرا ما يلجأ الى البحث الا حين يكتب قصة تاريخية .

ـ ٥ ـ

ويعتبر المكان (Place) من اهم اجزاء البيئة التي يهتم الكاتب بتصويرها في قصته ، كمكان طبيعي ، بما يمرّ عليه من اجواء طبيعية متغيرة ، او اجتماعية متغيرة ايضاً ، إضافة الى ما يتحرك داخله من شخصيات ، ومايضم من اشياء ، في الزمن الذي تجري فيه احداث القصة ، وكثيرا ما يعتبر المكان ، بمعناه الواسع ، بديلا للبيئة لأنه يحمل المعنى ذاته حينذاك .

والاحساس بالمكان لدى الكاتب ، وفي تعبيره عنه ، يجب أن يكون قويا الى الدرجة التي يستطيع معها القارىء ان يحسّ بالانطباع والنكهة والأصوات والجو المألوف الخاص به ، وان يستطيع مراقبة الشخصية في عملها وفي حياتها وان يرى ما تراه الشخصية ، من وجهة نظرها ، وان يحسّ بما تحسّ به تجاه هذا المكان . [٣٠]

والمكان قد يكون منسجما مع الشخصية ، فتحبه ، وتعيش في الفة معه ، وقد يكون مناقضا لها ، فيخلق هذا التناقض نوعا من الصراع الذي يحدد ابعاد الشخصية وعلاقاتها في حالة تشخيصها . [٣١]

وكثيرا ما يكون اختيار المكان هو الاختيار الحقيقي للقصّة ، لانه مع هذا الاختيار ، تبدأ الشخصيات بالتطور ، فهو يؤثر على هذه الشخصيات ، من اجل القيام بادوارها بطرق محددة داخله ، وهي تستجيب بهذه الطرق بسبب هذا التاثير .

لذلك يمكن القول ان الأماكن التي يتم اختيارها ، بحيث تكون جديدة ومدهشة ، كثيرا ما تقدم للكاتب افكارا لقصص جديدة ، لانها تسمح لخياله بان يستمر في العمل [٣٢] .

واذا كان التشخيص من اهم الوظائف التي يقوم بها وصف المكان داخل القصة ، فان للمكان وظائف اخرى يستفيد منها الكاتب ، وهو يهدف إلى جعل قصته تبدو واقعية وقابلة للتصديق .

ان وصف المكان يوظف ايضا لخلق الانطباع المطلوب والمسيطر في القصة ، وفي غياب هذا الانطباع ، تفقد القصّة خصوصيتها الضرورية . كما يضمن اختيار المكان وجود ما يعزز وجهة النظر داخل القصة ، فيزيقيا او عقليا ، لأن وضع شخصية ما ، داخل مكان ما ، يوحي بوجهة النظر التي ترمي القصة الى التعبير من خلالها . فليس من الممكن مثلا وضع شخصية في مكان مظلم ،والاستناد على حاسة النظر لديها للتعبير عن وجهة النظر ، لأن مثل هذا المكان ، يحتم على الشخصية ، ان تعتمد حواس اخرى كاللمس او السمع ، وان يكون للأحاسيس الداخلية دور في التعبير عن وجهة نظرها .

وعند اختيار تفاصيل محددة داخل المكان ، فان الهدف من هذا الاختيار هو تاكيد فكرة يريد الكاتب ان يؤكدها عن

الشخصية في القصة او عن اوضاعها . فبعض الامكنة توحي بالوحدة ، وبعضها يوحي بالفقر او الغنى او بالنشاط او بالعجز. كما ان التناقض بين الشخصية والمكان يملك قدرة كبيرة على الايحاء فحين يوضع الفقير داخل قصر ، يتم تعميق الاحساس بفقره ، وهكذا .

وعندما يكون الوصف دقيقا في اختياراته . فانه يخلق حالة من الاحساس البصري ، تساعد على تصوّر الشخصيات داخل المكان الذي تتحرك فيه . كما ان هذا الوصف يقوم بوضع ترتيب منطقي يصل تفاصيل القصة ببعضها ، وهو ترتيب يمكن ان يكون مكانيا ، ويفعل بدقة ، كما انه يمكن ان يكون زمانيا او بلاغيا او حسب توارد الخواطر او الأفكار ، ويخضع ذلك كله لاختيار الكاتب ، ولما يراه مناسبا لقصته ، وان كان اختيار المكان لهذا الترتيب يعطي القصة بلاغة إضافية ، لان اسلوب وصف المكان في القصة ، يعنى بطرح تفاصيله ، بما فيه من اشخاص وأحداث ، متدرجة مع تطور القصة .[33]

وإضافة إلى خلق الانطباع والتشخيص وتاكيد الفكرة والتواجد كعنصر في الترتيب ، فان للمكان وظيفة هامة اخرى في انهاء النصّ القصصي بنغمة مسيطرة او سائدة ، هي التي تبقى في ذهن القارىء ، بعد الانتهاء من القصة .

- ٦ -

وحين تكون البيئة الطبيعية جزءاً اساسياً من المكان ، فان ادخالها يجب ان يكون عاملا مؤثرا في الحوادث والشخصيات ، لا لمجرد وصفها ، فالمنظر الطبيعي مثلاً ، يجب ان يكون حلقة في سلسلة تطوّر الشخصية ، او باعثا من البواعث التي تشكل نفسية هذه الشخصية .

اما الحوادث الطبيعية ، فيمكن ان تكون وسيلة للتعبير عن المزاج العام للشخصية داخل القصة ، كما يمكن ان تقوم بوظيفة اكثر دقة ، فتصبح إرهاصا بالحوادث التي ستقع في القصة فيما بعد ، سارة كانت ام محزنة .[34] فالمشهد الجميل يوحي من ناحية بمزاج طيب للشخصية ، ومن ناحية اخرى يكون تنبؤاً بحدث سعيد يقع لهذه الشخصية ، كما ان المشهد الكئيب يكون عكس ذلك ، اما تغير المشهد فإنه يحدث تغيّرا في الحدث بعد ذلك مباشرة ، وبذلك تضاف وظيفة المساعدة في تغير الأحداث إلى وظائف المكان ، حين يتغير ، سواء كان ذلك بانتقال الشخصيات إلى مكان جديد ؛ او بسبب تغير طبيعي يحدث داخل هذا المكان، بسبب الظروف الطبيعية التي يعايشها ، مثل هبوب عاصفة ، او نزول المطر ، او ازدياد شدة الحرّ ، او زرع الأشجار حول المكان ، او قطعها من حوله ، او غير ذلك .

ولأن المكان لا يكون فارغا ، فان من مهمة الوصف ان يملاه ، بوصف ما يحتويه هذا المكان من اشياء لها علاقات بشخصيات القصة ، لان ذلك يضيف ابعادا جديدة إلى هذه الشخصيات ، تساعد القارىء على تفهمها ، لتشكل دلالات على امور تتعلق بها ، كالملابس والنظارات والماكياج ، وغير ذلك مما يستطيع ان يقول عن اية شخصية أكثر مما تستطيع ان تقوله اشياء لا تملك الشخصية ان تتصرف بها أو ان تغير فيها ، مثل شكل الذقن مثلا ،[35] دون ان يعني ذلك إهمال وصف ملامح الشخصية التي قد تكون لها دلالات قادرة على ان تقدم انطباعا عنها ، سواء كان ذلك من ناحية الطول ، او مستوى الجمال ، او بروز عضو او تميز لاعن بقية الاعضاء ، مما يشكل خصوصية لهذه الشخصية ، تنعكس على سلوكها وعلاقاتها . فاذا كان كل ما يمثله المكان في القصة ـ وما تمثله البيئة عموما ـ يوظف في صالح تطور الشخصيات المركزية في هذه القصة ، من خلال علاقاتها المركبة بظروفها من ناحية ، وبالشخصيات الأخرى من ناحية ثانية ، فان الاهتمام بهذه الشخصيات يعتبر اساسيا ايضا ، باعتبارها جزءا من بيئة القصة ، ولذلك يجب ان يطالها الوصف بالقدر المناسب ، من خلال الاهتمام بالمظهر ودلالاته ، والملابس وما توحي به ، وغير ذلك مما تفترض القصة حاجة للتدقيق فيه حسب متطلباتها . وقد يحتاج الكاتب الى توسيع هذا الاهتمام في بعض قصصه ، ليشمل الملامح الصغيرة ، والعلامات الفارقة ، واساليب الحديث ، وقد يصل هذا الاهتمام الى اسم الشخصية وديانتها ، إضافة الى طبيعة العمل الذي تقوم به ،[36] عندما تكون لوصف اي هذه الامور ضرورة فنية .

ولا يقتصر وصف الشخصية على الوصف الخارجي لها ، فهناك الوصف الداخلي والوصف الاجتماعي ايضاً .[37]

ويتجه الوصف الداخلي الى السمات النفسية وانماط السلوك ، والأفكار والدوافع التي تتحكم بحياة هذه الشخصية ، بينما يتجه الوصف الاجتماعي إلى علاقة الشخصية بغيرها من الشخصيات والظروف داخل البيئة ، ومن ثم بالمجتمع الذي تدور فيه القصة ككل .

وتنظر القصة الى الشخصية وسط ظروفها البيئية من خلال خمسة احتمالات ممكنة ، تنتهي عند واحد منها محصلة العلاقات او الصراع ، حتى تصل القصة الى نهايتها المنطقية .

في الاحتمال الأول . لاتتغير الشخصية بسبب الظروف . فتنتهي القصة بها كما بدات ، مما يوحي بصمود هذه الشخصية تجاه الظروف التي تحاول ان تغيرها . وفي الاحتمال الثاني ، يكون التاثير متبادلا بين الشخصية والظروف ، فيتم التغير في طرفي العلاقة ، مع احساس عام، بان الشخصية هي التي تسيطر على ما حدث من تغير ، بسبب ما أحدثته في البيئة من ناحية ، وبسبب التكيف الذي قامت به تجاه نفسها ، حتى تؤثر في البيئة . وفي الاحتمال الثالث ، تبدو الشخصية وكانها تسيطر على الظروف في البداية ، لكنها تفقد هذه السيطرة في النهاية . وفي الاحتمال الرابع ، تتعدّل الشخصية بسبب الظروف التي تصارعها ، لكن دون ان تستطيع تغير هذه الظروف . وفي الاحتمال الخامس ، تخضع الشخصية للظروف التي تعذبها ، دون ان تبدي أية مقاومة تجاهها .[٣٨]

وليس هناك احتمال بعينه ، من هذه الاحتمالات الخمسة لنتائج الصراع ، يمكن ان يزكى ، ليعطي القصة قوة في بنائها ، لان اختيار هذا الاحتمال يجب ان يخضع للفهم العميق للشخصية ، والفهم الدقيق للظروف التي تحيط بها ، مع القدرة على إدارة الصراع بين الشخصية والبيئة ، بشكل فني ، لا يخرج عن حدود المنطق .

وبسبب ضرورة تحديد الشخصية بدقة ، فان الكاتب غالبا ما يقدم شخصياته مما يعرف ، تماما كما يفعل عند اختيار البيئة او المكان ، واية شخصيات تبدو مخترعة داخل القصة الناجحة ، لاتكون الا مزجا بين شخصيات متعددة ، عاش الكاتب بينها ، ويعرفها جيدا ،[٣٩] لان الشخصيات في القصة ، تخلق بطريقة معقدة ، وهي تتكون من مدركات مختلفة ، لاناس كثيرين ، وتمثل نسيجا معقدا ، من التداعيات .[٤٠] وهذا التعقيد في خلق الشخصيات ، يلزم الكاتب بان يحصرها ، وان يكيّفها بالممارسة العادية للعمل ، والحركة ، وكل الصفات الأخرى ، التي تجعل منها شخصيات حية ، لها خصوصياتها ، ولكل واحدة منها تفردها في المكان والزمان والعلاقات ، حتى يظهر ما يحدث لها داخل القصة ، شبيها بالحياة المعاشة ، والمقنعة .

- ٧ -

إن (المالوف) بالنسبة للكاتب ، هو اهم ما يلجا إليه وهو يختار لقصصه ، وحين درس غاستون باشلار (جماليات المكان)[٤١] ركز على اكثر الامكنة الفة بالنسبة للشاعر او الكاتب ، وهو البيت الذي ولد فيه ونشا ، لأن «البيت الذي ولدنا فيه ، بيت ماهول ، وقيم الألفة موزعة فيه ، وليس من السهل إقامة توازن بينها ، إذ هي تخضع للجدل .. فالبيت الذي ولدنا فيه محفور ، بشكل عادي ، وفي داخلنا . إنه يصبح مجموعة من العادات العضوية» .[٤٢] .

وهذا البيت ، او المكان المالوف ، يضيق في الفن ويتسع . انه قد يهتم بالتفاصيل الصغيرة التي قد لا تخطر إلا في ذهن الكاتب ، وهو يسترجع صورته من الذاكرة حين يكتب ، لأن هذه التفاصيل علقت بذهن الكاتب ، من خلال ارتباطها ببعض ذكرياته ، دون أن يحسّ بذلك احد غيره .

وقد تابع باشلار هذه التفاصيل في انتاج عدد من الشعراء والكتاب ، سواء كانت تتعلق باماكن للناس ، او باماكن للأشياء . وتحدث عن جمالها ، وشاعريتها داخل النص الأدبي ، إضافة إلى وظيفتها في هذا النص ، فتحدث عن الصناديق وخزائن الملابس ، والاعشاش والقواقع ، والأركان ، كما تابع اتساع البيت في خيال الشعراء والكتاب ، حتى امتداده الى الكون كله . واشار الى أن أهمية المكان المالوف تكمن في أن سماته تبلغ حدا من البساطة ، ومن التجذر العميق في اللاوعي ، تجعلها تستعاد بمجرد ذكرها .[٤٣] .

هذه الأهمية ، يمكن تعميمها على كل ما هو مالوف في حياة الكاتب ، مما يقع عليه اختياره ، للتعبير عنه داخل قصته ، خاصة وان فصل عناصر البيئة داخل القصة ليس ممكنا ، لأن هذه العناصر تتضافر وتتفاعل ، حتى تشكل بناء القصة ، وتعطيها وجودها الحيّ ، وذلك من خلال جدلية مستمرة في القصة ، كما في الحياة ، تخضع للقوانين الطبيعية والاجتماعية ، حتى يكون تطوّر احداثها منطقياً وحتى تستطيع المحافظة على وحدتها الفنية .

وهذا الترابط بين عناصر البيئة في القصة ، كان من اسباب تطوّر النظرة إليها ، عبر عصور الأدب . فاذا كان الاهتمام قد بدا كاهتمام بالظروف الطبيعية التي يقع تاثيرها على الانسان ، فان الأدباء سرعان ما اكتشفوا ان هذه الظروف الطبيعية ، قادرة على التاثير في الشكل الطبيعي

للمكان ، وفي مكوناته الجغرافية ، كما تؤثر ايضا في المكان الانساني (كالبيت ومكان العمل) لأن هذا المكان يتكيف مع الظروف الطبيعية ، حتى يناسب الانسان فيها ، كما يتكيف مع الاجواء الطبيعية أيضا . فلأن البيئة في المدينة تختلف عن البيئة في القرية ، فان شكل البيت يختلف . وتختلف بالتالي طرق المعيشة فيه ، والأمر نفسه يمكن أن يقال حول البيئة الصحراوية أو البحرية أو الزراعية ، السهلية منها والجبلية .

من ناحية اخرى ، فان البيئة ذاتها ، بكل تفاصيلها ، لا تستمر في حالة ثبات ، لأن عنصر الزمن ، بما يحمله من قدرة على التغيير ، يحركها باستمرار ، باعتباره متحركا باستمرار ، ولاثبات فيه . فاللحظة الواحدة متحركة الى اللحظة التالية ، في تيار لا يسكن ، والنهار متحرك إلى الليل ، والفصول متحركة ، وكل حركة تحمل معها تغييرا ، يكون طبيعيا ، كما يكون إرادياً أيضا ، لأن فعل التطوّر متحرك من الزمن ، وما يكون اليوم ، لا يكون غدا ، لأن شيئا يسقط منه ، وجديدا يدخل فيه ، بفعل الطبيعة وأحوالها ، أو بفعل الانسان ، الذي يتدخل في الطبيعة ، ويعمل على تغيير ظروفه باستمرار ، حتى تكون اكثر ملاءمة له ، مما يجعل لكل زمن صفاته التي تخصّه ، والتي تختلف عن صفات أي زمن آخر .

ـ ٨ ـ

ولأن الزمن عامل فعال في الحياة ، فانه عامل فعال في القصة أيضا ، ويعتبر عنصرا من عناصر البيئة فيها ، ينبغي تحديده بدقة .(٤٤) .

واذا أراد الكاتب الا يربك قارئه ، فان أول شيء عليه أن يتعلمه ، هو أن يحدد زمن الأحداث التي تجري فيها قصته ، كا أن عليه أن يحرص على وضوح الفترات الزمنية ، بين كل حدث وآخر ، لأن كل حدث في القصة ، لا يكون له زمنه الخاص فقط، وانما يكون له زمن علاقاته بالأحداث الأخرى أيضا ,(٤٥)

إن القصة هي اقتطاع من الحياة ، يتم بالاختيار ، فهي بالتالي اقتطاع من أحداث تجري في الزمن ، أو هي اقتطاع من زمن ممتد، أو من ديمومة ، لأنها عبارة عن مجموعة من اللحظات الزمنية المشبعة بالأحداث ، والمتصلة ببعضها ، لتشكل امتدادا خاصا هو في مجموعه زمن الأحداث فيها ، وهي لحظات مختلفة عن الامتداد الطبيعي للزمن ، لأنها تتم بالاختيار ، ولأن الخلق الأدبي يفترض تجدّد اللحظة الخصبة فقط ، وانفصالها عن اللحظات الأخرى ، (٤٦) لأن الاختيار لا يقع الا على زمن يجري فيه المفعل هو زمن الظاهرة ، مع الاهمال المتعمد للزمن القائم بذاته ، ومع قيام السّرد القصصي بملء الفراغات التي تظهر بسبب الأزمنة التي تكون غير فاعلة .(٤٧)

وزمن القصة غالبا ما يؤخذ من الماضي ، بفعل الذاكرة ، التي لا تستطيع ان تقوم بوظيفتها دون استناد الى الحاضر ، لأن الانسان لا يحتفظ من الماضي الا بما يساعده على التقدم ، ولأنه لا يدوم الا ما هو جدير بالدوام . والديمومة (أو الامتداد في الزمن) هي الظاهرة الأولى لمبدأ العملية الكافية لربط اللحظات ، وهي تعمل بمبدأ الاتصال ، الذي يستمد معناه من بعض التوافق المكاني الزماني .(٤٨)

والتقدم يعني تطلعا إلى المستقبل ، وبهذا المعنى تتداخل الأزمنة في القصة بشكل معقد فالحاضر موجود في الزمن الذي تكتب فيه بما يضعه فيها من مقولات ترتبط به . والماضي موجود في ما ترويه الذاكرة من احداث تبدو وكانها حدثت من قبل ، والمستقبل موجود من خلال التطلع الى التقدم . وهذا التداخل ، رغم تعقيده ، يعطي الكاتب حريته في استخدام عنصر الزمن ، ولكنها تكون حرية مزدوجة ، فهي من ناحية ، حرية الزمن باعتبارها نتيجة ، وهي من ناحية أخرى ، حرية الزمن باعتباره إدراكا . (٤٩)

لكن الأزمنة في القصة لا تتصل بالماضي والحاضر والمستقبل بهذا التجريد المبسط ، بل هناك تداخلات وتعقيدات اخرى ، تجعل لكل زمن خصوصيته ، ولعل ذلك يكون اكثر تعقيدا في الزمن الذي تنتمي إليه احداث القصة .

ان الذاكرة تعمل ، عند الكتابة ، بما تملك من قدرة على الاسترجاع من ناحية ، وما يعتريها من نسيان من ناحية أخرى . تضاف الى ذلك ارادة الاختيار عند الكاتب ، وهذا يعني أن الزمن داخل القصة ، أو الزمن الذي تستغرقه أحداثها المروية ، هو زمن مقتطع من الامتداد الماضي للزمن العام ، أو الزمن التاريخي ، خلال فترة معينة منه . فالزمن الذي تجري فيه الأحداث ، لا يغطي كل الفترة الزمنية التي اختير منها ، وانما يغطي اجزاء من هذه الفترة ، يصلها السرد القصصي فلا تظهر فيها فراغات . وهذه الأجزاء المتصلة ، تشكل الزمن الخاص في القصة ، كجزء من الزمن العام لتلك الفترة . والزمن الخاص له خصوصيته ، كما أن

للزمن العام خصوصيته أيضا ، ومن واجب القصة القصيرة أن تحافظ عليهما معا ، فهي من ناحية ، لا تخرج عن الاطار الذي يسير به الزمن العام ، بكل مكوناته البيئية وعلاقاته وسبل حياته ، وهي من ناحية أخرى تختصر كل ذلك ، في اطار زمنها الخاص .

ان أفضل وسائل القصة القصيرة في التعامل مع عنصر الزمن . الالتزام بالمكان المحدد ، في الزمن المحدد ، لأن لكل مكان ظروفه في الزمن ، أو هو ، بمعنى ادق ، له زمنه الخاص ، حين يرتبط الأمر بما يقع من اثر على الشخصيات ، فزمن القرية الخاص ، غير زمن المدينة الخاص ، حتى وان التقتا في فترة واحدة من فترات الزمن العام أو الزمن التاريخي ، وذلك لأنهما لا تلتقيان فيما يفعله الزمن في تفاصيل البيئة الأخرى ، أو عناصرها المختلفة .

ـ ٩ ـ

وتحديد الزمن في القصة القصيرة ، له وظائفه الأساسية فيها ، اذا أحسن استخدامه ، وهي وظائف تلتقي مع وظائف العناصر الأخرى في البيئة ، وتسندها .

ان الزمن ، يقدم المعلومات الضرورية حول ظروف البيئة ، وغالبا ما يمكن تحديد الزمن العام في القصة ، من خلال الأدوات التي تستخدمها البيئة فيه ، أو من خلال مكونات هذه البيئة ذاتها ، لأنها لا تشير الى البيئة وحدها ، وانما تشير الى الزمن الذي استخدمت فيه البيئة هذه الأدوات . وقد لا يكون تحديد الزمن بهذه الوسيلة دقيقا ، ولكن التدقيق في ربط الأدوات ـ وغيرها من مكونات البيئة ـ يعتبر ضروريا لمصداقية القصة ، فلا يصح مثلا أن يظهر في البيئة جهاز لم يكن قد اخترع في الزمن العام الذي تجري فيه احداث القصة ، كما انه لا يجوز أن تظهر أداة بطل استعمالها في هذا الزمن ، الا اذا كانت لها دلالتها الواضحة من هذا الظهور .

من ناحية ثانية ، يقوم الزمن داخل القصة بتوضيح السببية التي تحرك أحداثها ، (٥٠) وهذا التوضيح يساعد في بناء الوحدة الفنية للقصة ، التي تعتبر من أهم شروط النجاح فيها .

ومن ناحية ثالثة ، يسمح الزمن ، خلال حركته داخل القصة ، بتغيير الشخصية ، أو تغيير المكان ، مما يدفع بالأحداث الى الأمام .

وهذه الوظائف ، تقف في مقدمتها وظيفة الزمن الأساسية ، التي تتلخص بما يضفيه تحديده من واقعية على القصة ، ومن وضوح يساعد الكاتب على اتقان كتابتها .

ويتم تحديد الزمن ، ثم ترتيبه ، بطرق عدة ، لعل أسهلها على الكاتب هو التوقيت المباشر ، بتحديد اليوم ، أو الساعة أو غير ذلك من امكانيات التوقيت . كما أن التحديد ممكن ، من خلال المشهد الطبيعي ، الذي يوحي بالوقت من النهار أو الليل ، كما يمكن أن يوحي بالفصول . ويسمح تغيير المشهد الطبيعي في القصة ، بالتدليل على تغيير الزمن فيها . كما يمكن أن يتم هذا التحديد ، من خلال الأشياء التي تستخدمها الشخصية ، فيعرف الصباح مثلا من أدوات طعام الفطور ، ويعرف الشتاء من الملابس الثقيلة ، كما يتم الانتقال الطويل عبر الزمن من خلال استخدام مخترعات جديدة .

وبالرغم من أن أسهل شيء على الكاتب ، هو تحديد الزمن الذي يجري فيه الحدث ، (٥١) الا أن ترتيب هذا الزمن ، داخل القصة ، يعتبر من المؤثرات الهامة في نجاحها . (٥٢) فالبرغم من أن القصة تميل الى اختصار الزمن ، لدرجة تحوله في بعض القصص الى لحظات ، الا أن هذا لا ينفي وجود الزمن الممتد الى الأيام والشهور في قصص أخرى ، وهو أمر لا يقلل من قيمتها إذا قدم باتقان . ويفترض في التعامل مع الزمن ، في كل الحالات ، الاهتمام بالتزامن ، الذي يعني أن يكون الخط الزمني للاحداث متصلا بشكل منطقي لا انقطاع فيه . ويتم ذلك في صورته البسيطة بالترتيب الزمني لهذه الأحداث (Chronogical) ، الذي يعني وضع الأحداث في القصة ، وفق ترتيب حدوثها فيها . لكن الالتزام بهذا الترتيب التصاعدي ، في كل أجزاء القصة ، ليس ضروريا ، لأن ذلك يحدّ من قدرة الكاتب ، خاصة في حالة الاسترجاع(Flashback) ، أو في غيرها من أساليب البناء في القصة ، والضروري بالفعل هو أن يصل هذا الترتيب بشكل منطقي محكم ، ودون فجوات ، الى ذهن القاريء ، حين ينتهي من قراءة القصة .

ـ ١٠ ـ

لقد ركزت هذه المقدمة على اهمية البيئة ، بكل تفاصيلها ، في بناء القصة القصيرة ، فاشارت الى اهمية المكان والبيئة الطبيعية والأشياء والشخصيات والزمن ، والعلاقات التي تربط هذه التفاصيل . لكن للبيئة ـ عامة ـ أثرها في القصة ، خارج بنائها ، مما يؤثر في هذا البناء ،

بشكل لا شعوري في معظم الأوقات ، من خلال عاملين اساسيين ، يمكن اعتبارهما من تفاصيل البيئة ايضا . العامل الأول ، هو الكاتب ذاته ، باعتباره ابن بيئته ، المتاثر بظروفها ، كانسان ، وككاتب ، وهذا التاثر هو الذي يبرز من خلال الاشارة الى زمن كتابة القصة ، او الزمن الحاضر ، وما يوحيه من اشارات الى المستقبل ، لأن كل ذلك يكون مرتبطا بفكر الكاتب ، الذي يرتبط بالتالي ببيئته ، وبزمن هذه البيئة ايضاً .

اما العامل الثاني فهو عامل اللغة التي تعتبر ظاهرة اجتماعية متطورة ، تتاثر بالبيئة ، وتستقي منها ، مفردات وصفات ، لايخفي أثرها عند الكتابة ، لأن التعبير في بيئة ما ، كثيرا ما يدل على هذه البيئة ، وهو امر يبدو شديد الوضوح في القصة القصيرة .

الهوامش

(١) د . محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للنشر، ١٩٥٦، ص١٠٨.

(2) Laurance perrine, Story and Structure, Harcort Jne. New York, 1970, P.70.

(3) Phyllis Whitney, Guide to Fiction Writing, The Writer Juc. Boston, 1983, P.105

(4) Marjorie Boutton, Anatomy of the Novel, Routledge and Keganpaul, London, 1979, P.125

(5) Phyllis Read Zerger, Putting Your characters in Their Places, The Writer may. June 1976, p.13

(6) Elesabeth Ogilvie, Suspence and a Sense of place, The Writer may. Sep. 1976, p.14.

(٧) د . الطاهر احمد مكي، القصة القصيرة، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٨، ص٧٧.

(٨) برنار دي فوتو، عالم القصة (ترجمة د . محمد مصطفى هدارة)، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩، ص١٥٦.

(9) Magdi Wahba, A Dictionary of Literary Terms, Librairie du Liban, Beirut, 1974, p.322.

(١٠) د . محمد يوسف نجم، مصدر سابق، ص١١١.

(11) Jinger Hoop Griswood, Description Detail in yours Story, The Writer (may). July 1984, p.17.

(12) Julia Markus, On Location, The Writer (may). June 1987, p.21

(13) Joseph Shipley, Dictionary of World Literary Terms, The Writer Jnc. Boston, 1979, p.78.

(١٤) د . الطاهر احمد مكي، مصدر سابق، ص٧٥

(15) Donald Hall, To Read Fiction, Holt, Rinchart and Wiston, New York, 1987, p.63.

(16) Edith Roland Marrielees, Story Writing, The Writer Jnc. Boston, 1983, p. 137.

(17) Joseph Shipley, p.201

(18) Ibid, p.77.

(19) Phyllis Whitney, p.91.

(20) Marjorie Boulton, p.136.

(21) Ibid, p.126.

(٢٢) د . الطاهر احمد مكي، مصدر سابق، ص٧٥.

(23) Phyllis Whitney, p.92

(24) Ibid, p. 110

(٢٥) د . سامية اسعد، القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، العدد الرابع، ١٩٨٢ ص١٧٩.

(26) Maren Elwood, characters Make Your Story, The Writer Inc. Boston 1979, p.23

(٢٧) د . محمد يوسف نجم، مصدر سابق، ص١١٠

(28) Julia Markus, p.21

(29) Arturo Vivant, Writing Fiction, The Writer Inc. Boston, 1980, p.87

(30) Elisabeth Ogilvie, p.14.

(31) phyllis Read Zerger, p.13.

(32) Phyllis Whitney, p.85.

(33) Joseph Shipley, p.78

(٣٤) د . محمد يوسف نجم، مصدر سابق، ص١١١ ـ ١١٢.

(35) Arturo Vivante, p.18.

(36) Maren Elwood, p.29.

(٣٧) حسين القباني، فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب، عمان، ١٩٧٤، ص٧٠.

(38) Edith Roland Marrielees, p.157.

(39) Ibid, p.141.

(٤٠) برنار دي فوتو، مصدر سابق، ص٩٥.

(٤١) غاستون باشلار، جماليات المكان (ترجمة غالب هلسا)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤. واسم الكتاب الأصلي هو (شاعرية المكان ـ La potique de L, Espace)

(٤٢) المصدر السابق ص٤٣.

(٤٣) المصدر السابق ص٤٢.

(44) Phyllis Whitieng, p,120

(45) Edith Roland Marrielees p. 400

(٤٦) غاستون باشلار ، حدس اللحظة ، (ترجمة رضا عزوز وعبد العزيز زمزم) ، الدار التونسية للنشر ، ١٩٨٦ ص ٣٦ .

(٤٧) غاستون باشلار ، جدلية الزمن ، (ترجمة خليل احمد خليل) ، المؤسسة الجامعية للدرسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٢ ص ٢٧ .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٥٥ .

(٤٩) برنار دي فوتو ، مصدر سابق ، ص ٢٦٤ .

(50) Edith Roland Marrielees, p. 5

(51) Ibid, P. 4

(٥٢) برنار دي فوتو ، مصدر سابق ، ص ٢٧٤ .

من الادب التركي الحديث



يشار كمال

الصيّاد

ياشار كمال

ترجمة: نصرت مردان

يشار كمال (١٩٢٣ ـ) ولد بمحافظة ادنة. أشهر الروائيين الترك على الاطلاق. ترجمت معظم أعماله الى لغات عديدة. يقول عنه جان دورمسن أحد اعضاء الاكاديمية الفرنسية « هناك من يشبه يشار كمال بتولستوي او توماس هاردي، لكنني اعتقد بأنه يلتقي مع فوكنر أكثر من غيره من الروائيين. منطقة جقور اوفا الخصبة لديه في أغلب رواياته، تشبه منطقة اوكلاهوما الخصبة لدى فوكنر. كما ان إستيعابهما الطبيعة متشابه الى درجة كبيرة ». كانت (الاقلام) اول مجلة عربية تنشر روايته (الصفيحة) عام ١٩٧٦ لنفس المترجم.

المسافة الفاصلة بين جبل حميده وجبال انا وارزا، سهل يمتاز بالاتساع. حيث ساقية ساورون الواقعة تحت جبال اناوارزا. ومن منطقة التقاء الساقية بنهر جيهان تمتد منطقة مزدحمة بقصب البردي. يهبط فوقه ضباب اغبر من جبل حميده، وهو ضباب كثيف ما يلبث ان يزداد فوق منطقة آغجاساز حيث يشبه الدخان المتصاعد.

جيهان، يبدو كبحيرة ثانية في منطقة كسيك قلعة، حيث يمتد كجزيرة ممتدة، صقلية ومستقيمة كالمرمر.. يتحول في الشتاء الى قطعة غرينية غامقة يمتلىء اديم النهر في هذا الموسم بالبط البري.

طوال الطريق الممتدة الى هذه المنطقة، يتصاعد في الصيف غبار كثيف يبلغ مستوى الركبة. غبار احمر، مشتعل كالحديد. في ضفاف اغجاساز تمتد منطقة (كوك بردي) ذات الخضرة المشرقة، المزدحمة بسنابل البردي القهوائية التي تغوص في المياه. خيوط العناكب فيها بسمك خيط رفيع، وتبدو شباكها بسعة شرشف، تهتز اثناء الرياح، لكنها لا تتمزق ابداً.

في مثل هذا الموسم، لا يمكن للمرء ان ينشىء بيتاً في ضفة اغجاساز، بسبب اسراب البعوض السامة وغير السامة. فالحمى في هذه المنطقة يمكن ان تقضي على المرء في غضون ايام هناك قرى قريبة من اغجاساز، لكنك لن ترى فيها اكثر من خمسين رجلاً.

* * * *

ذراعا مياه جيهان مفتوحتان للصيادين في الصيف والشتاء. كان يحدث ان يتغيب في رحلة الصيد اسبوعاً او اسبوعين. اطول غيبة له إمتدت ثلاثة اسابيع، عاد بعدها الى بيته وهو ملطخ بالطين من راسه حتى اخمص قدميه، شاحب الوجه. وكانت زوجته في مثل هذه الحالات تُدخله الدار، بعد ان تخلع عنه ملابسه، حيث يقف عارياً في زاوية الغرفة، في إنتظار ان تُهيء له الفراش، وبعده يمتد نائماً بلا حراك لمدة يومين.

في مساء اليوم الثاني ينهض من نومه، وبعد ان يدعك عينيه طويلاً. يتناول طعامه.. ثم يبدأ بتنظيف بندقيته.

كان قد عاد لتوه من الصيد، وكان كالعادة مستغرقاً في سبات عميق، وكانت هناك خمس ساعات للنهوض من رقاده.

دارت المراة حول الفراش، امسكت بذراعي زوجها، واقعدته صارخة: « مصطفى، موصلو، إستيقظ! الطفل يموت، هيا انهض! » تركت ذراعيه بسخط وغضب. سقط موصلو على اثره كالميت على الفراش. عادت المراة تنظر بعينين دامعتين الى طفلها الذي يعاني من إرتعاشات شديدة ومستمرة. وما لبث ان تحول نحيبها الى صرخة. تناولت الطفل من الارض وخرجت. كان القيظ يحرق كل شيء في الخارج. وكانت شمس كالرصاص، مخيّمة على النهار.

اخذت تهرع تحت الشمس اللاهبة بلا وعي. وحينما إتجهت صوب الحقل، إمسكت بها إمراتان.

كانت المراة تمسك بطفلها الذي كان لا يزال يرتعش. عادت الى الدار، واتجهت بسخط نحو موصلو، وجذبته بقوه وهي تصرخ بأعلى صوتها:

« موصلووو! موصلو! الطفل يموت، إستيقظ، موصلو! »

هكذا صرخت فترة من الوقت بلا جدوى. اخذ الطفل يرتعش كالمصاب بالصرع. اما المراة فكانت تتحدث بصوت مبحوح:

« حينما تزوجتني، قلت لي سأربيك بحليب الطيور(×) لم يكن ابي موافقاً على زواجي. لكنني هجرت ابي واخوتي وبيتي، وجئت اليك. مضى خمسة عشر عاماً، لم ار فيه وجه امي وابي. قلت، لا يهم انت وامي وابي. طوال خمسة عشر عاماً لم يهمك إلا الصيد يا موصلو. حرثت لك الارض، وحصدت المحصول، وبعته في السوق. اما انت فلم يهمك شيء إلا الصيد. لم يتبادر قط الى ذهني، ان اتركك واذهب. كان الارق يصيبني في ليالي الشتاء، خشية ان تغرق في المستنقع، وانت تطارد البط البري.. كنت ابكيك حتى الصباح. اجل يا موصلو، مات وحيدي سليمان، ولم تكن موجوداً، لحظة موته. ومات بعده طفلنا درويش، ولم تحضر حتى الى قبره. بل اخذت بندقيتك، وذهبت الى الصيد. ومع ذلك صبرت، كي لا تشعر بالضيق. موصلو الطفل يموت، استيقظ ياموصلو! وقل لي : ماذا افعل؟ »

عادت المراة، واحتضنت طفلها من جديد. كانت فقاعات من اللعاب تغطي فمه. اضطرب جسمه للحظات، وبعد قليل ارتخى تماماً. هكذا مات سليمان ايضاً. القت بنفسها على الطفل الذي لم تعد تصدر منه نامه. في المساء. استيقظ موصلو، ودعك عينيه طويلاً. قالت المراة: « موصلو، الطفل مات، موصلو ».. لكنها قالت بخوف. نهض موصلو، وكان شيئاً لم يكن. تناول بندقيته، مسحها، وبدون ان ينظر خلفه، سار صوب اغجاساز. لم تقل شيئاً، كانها كانت تنتظر كل ذلك. ذهبت الى جارها او نباشي علي الذي كان قد عاد من الحقل لتوه.

« اخي علي، مات طفلي، ماذا افعل؟ »

كان علي متعباً، ورغم ذلك، فانهُ ابلغَ بقية القرويين بالنبا. غسلت النسوة الجثة. وفي ظلمة الليل وضعوها في حفرة صغيرة مظلمة.

قال لها القرويون « أتركيه، واذهبي الى بيت ابيك. لا خير يرجى منه. أتركيه. »

لم تكن تهتم من قبل باقوالهم التي يكررونها كل يوم. اما الان فقد اولت آذاناً صاغية لما يقولون.

لم تنم حتى الصباح. ومع خيوطه الاولى جمعت حاجياتها في صرة، واتبعت الطريق المؤدية الى بيت والدها والتي لم تتبعها منذ خمس عشرة سنة.

في مياه جيهون، ومستنقع اغجاساز، تجول موصلو طويلاً. حينما عاد الى داره وجدها خاوية. لم يكن ينتظر ذلك ابداً. بدا كمن أُصيب فجاة بطلق ناري. تهاوى فجاة امام عتبة الدار. وما لبث الجيران ان اخذوه الى الداخل.

* * * *

لا يقام على ضفاف اغجاساز بيتٌ البتة. فالانسان ينتقل الى العالم الثاني بعد شهر من الحمى.

بين جبل حميده، وجبال اناوارزا سهل فسيح، تنتشر فيه خمس عشرة او عشرون قرية. في هذه المنطقة رجل يغطي الطين شعره ولحيته دائماً، يبيع الطيور وحيوانات الصيد الى القرويين، منذ سنوات. هذا الرجل هو موصلو.

الايماءة

راضي مهدي السعيد

أيُّ وَهم
تَلَبَّسَ أعماقَهُ
فارْتَوى ألَماً
وتشظّى خيالاً عصيّاً
وألقى بكلِّ إحتراقاتِه
في دُرُوبِ ؟

أيُّ صوتٍ
تغَلْغَلَ في دَمِهِ
فاسْتَحالَ مَجامِرَ مُوقَدَةً
وفماً مُشْرَئبَّ النِداءِ ؟
لَيْتَهُ ماتوَهَّجَ
- مِنْ صَحْوَةٍ -
خافِقاً
لاولا إشْتَعَلَتْ
روحُهُ
- وَهْيَ تَصْهَلُ مِن عَطَشٍ -
بالغِناء

* * *

حائمٌ مِثْلَ أشواقِهِ ،
سادرٌ في غِواياتِهِ ،
مُنْجِرٌ في امانيه
حَدَّ الجُنُونْ
مُنْذُ أنْ طالَعَتْ عَيْنُهُ الشَمسَ
أصبَحَ مِن حُلْمِهِ
أنْ يكَوُنْ
طائراً
لاتضيقُ بِهِ الأرضُ
أو تَحتَويهِ سَماءْ
يُعَرِّشُ في ضفتيها السُكُونْ
كلُّ شيءٍ يَهوُنْ
عِنْدَهُ
إنْ تَناثَرَ
إلّا الذي في جوانحه
قد نَما ثَمَراً
بارَكَتْهُ
السَواقي التي بصَباحاتِها
تَسْتضيءُ العُيونْ

* * *

في مَرايا الوجوهِ
رَأى وَجْهَ أيامِهِ

فَنَأى ساحِباً ظِلَّهُ
وإرْتَدى الصَامْتَ
ثوباً
يقيهِ التيبس والانْطِفاءْ
فَهْوَ نَهْرٌ يُغَنِّي
بعِشْقٍ كَبيرٍ
لكلِّ المَحاني الظِماءْ
وَهْوَ إيماءَةٌ
في زمانٍ
به ليسَ تَنْطِقُ إلَّاشِفاهُ
المِذْبَينَ أعماقَهمْ
أَحْرُفاً شاهِداتٍ
وآياتِ سِفْرٍ
يَخُطُّ البقاءْ .

* * *

طائرٌ جُرْحُهُ
ضَمَّ كلَّ النبوءاتِ
في عالمٍ
دَفَنَتْهُ الرمالُ التي ماتَكَلَّمَ فيها
ولاشَبَّ إلَّا الحَجَرْ
فإشْتكى مِن حرائِقِهِ للمَطَرْ
وهو يَعْلَمُ
أنَّ الوجوهَ النبيَّةَ
لاتَسْأَلُ الليلَ
عن نَجْمِها
حينَ تَصْحوُ
لِتَشْربَ فَرْحَتَها
ولتِغْسِلَ أوجاعَها
بالسَهَرْ
عاشِقٌ من رَمايا الشَرَرْ
حَطَّ في الأرضِ
فاجتاحَهُ الهممُّ
والهَمُّ أرْجُوحَةٌ
لاتُغَنِّي لِغيرِ العُيونِ
المُجيلةِ
في أبْحُرٍ مابها غيرُ سَفَّانِها
من قَمَرْ .

سبع ليالٍ وليلة

عواد علي

الليلة الأولى

ولما أقبل الليل على شهرزاد ، طفقت تهذي بالكلام المعاد ، قالت :

«بلغني ايها العبد الفقير الى الله انه ، فيما مضى من الزمان ، كان في قلعة أرابخا صبيّة حسناء تدعى جنان ، فتنت بجمالها الأخاذ سائر العباد ، العازب منهم والمتخم بالجواري ، الفاسق منهم والحافظ لدين الله ، الجاهل منهم والعالم باحوال الدنيا ، الحاكم منهم والمحكوم ، الجائع منهم والميسور حد التخمة ، ولكنها رعاك الله ، لم تكن صبية رخوة ليبهرها سلطان ، أو يسحرها بريق مرجان ، فعندها لبيب ، نبض قلبها الغائب في أتون الحرب أغلى من كنوز الأرض ، وثروات الزمان . وقد ذكر أحد الثقاة ، عزه الله يوم قيام الساعة ، ان الباشا الكرجي ، حاكم الولاية ، نفسه قد تمكن هواها من قلبه حين لمحها ، أول مرة ، من زجاج عربته ، وهو ذاهب الى القلعة لتأديب اهلها الممتنعين عن دفع الضرائب ، فأمر مهرداره ان يحضرها اليه بعد أن يخلد الناس الى النوم ، وتقفر أزقة القلعة من صعاليكها ، فان أبت مغترة ، أو استكبرت على المجيء يساومها على أبيها ، فاما ترضخ صاغرة ، واما يرسله مع عسكر الانكشارية ليلقي حتفه في الحرب . ولكن الصبية ردت على المهردار بعقل راجح :

ـ ان الاعمار بيد الله الواحد الأحد ، وليست بيد عبيده المماليك ، وان شاء الباشا فليجندني انا أيضاً ، فوالله لا شيء ابغض الى نفسي من المهانة ...

فعاد المهردار يجر اذيال فشله الى قصر الباشا الكرجي فأخبره بأمر الصبية ، وماجرى بينهما من أخذ ورد ، عارضاً عليه ان يذهب اليها بنفسه لعل قلبها يرق ويلين لرؤيته . فهل تدري بم أجابه الكرجي المملوك ايها العبد الفقير ؟ لقد استل من خاصرته مسدساً مرصعاً بالعاج والدر ، وافرغه في رأسه ، وهو يصيح فيه غامضاً :

ـ مت كالكلب ايها السفيه فانت لاتصلح حتى لترويض دجاجة ، وليعلم اهل القلعة ، وسائر الناس من امثالهم في الولاية أن الباشا ليس من طينةرخوة كما يزعمون ، وانما ابن كرجيه نبيلة النسب دوخت سراي بغداد بمواهبها الحميدة .

ثم ارسل في طلب كهيته ، وابلغه بما استقر عليه من رأي بشأن الاجراءات الواجب اتخاذها لمنع الاهالي من الهروب الى القرى بعد أن بدأ الطاعون يفتك بالعشرات منهم . وما هذا باعجب مما جرى للصبية مع الكرجي .»

وادرك شهرزاد الرقاد فسكتت عن الكلام المعاد

الليلة الثانية

وفي الليلة الثانية قالت شهرزاد :

«بلغني ايها العبد الفقير ان اهل الولاية ، حينما علموا بمقتل المهردار ، انقسموا الى فريقين ، فريق رأى في موته خلاص للرعية من شروره ، وفريق وجد فيه بداية لهلاك يفوق هلاكها بالطاعون . أما الباشا الكرجي فقد قضى تلك الليلة هائج الاعصاب كثور جامح تعصف به الوساوس من كل صوب ، لا يقوى على مغادرة السرير ، أو تامين انفاسه المتسارعة من جراء الغضب الساخن الذي هو كيانه ، فظل يضرب الهواء بسوطه يمنة ويسرة ، وعيناه هائجتان

محتقنتان بالدم كما لو كان يجلد دابة ، أو غلاما حتى غلبه النعاس في الهزيع الأخير من الليل ، فانتزع قلنسوته من رأسه ، وتحرر من جلبابه ، وانقلب على بطنه ، وغاص في السرير تاركاً حجرة النوم تعب من قفاه هواءً فاسداً . وفي الصباح ، وبينما كان يقطع شوارع أرابخا بعربته محاطاً بثلة من الحراس ، كانت جموع غفيرة من أهل الولاية تخوض في الوحل بخطى ملتاعة واهنة تحت وابل من مطر كانون الرهيب ، وقد ارغمتها الرياح التي شرعت تهب على المدينة من كل الانحاء على بعثرة صفوفها ، والسير على هواها دون مراعاة لأوامر العرفاء الذين انهمك بعض منهم باطلاق العيارات النارية فوق رؤوسها ، وحثها على السير قدماً بالضربات واللعنات ، فيما اجهد الباقون انفسهم بالنط كالقطط من رصيف الى رصيف ، وقد بحت اصواتهم ، فغدت اشبه بفحيح الافاعي . وحين وصلت اولى الكتائب – وهي كتيبة الخيالة الى رأس الجسر كان الكرخي ينتصب كتمثال من الخشب المبلل تحت سقيفة من الحصران أعدت خصيصاً له لتقيه من مطر كانون الذي خف بعض الشيء ، رغم تلبد السماء بغيوم سوداء قاتمة . وكان الخيالة المتدرعون بالدروع والزرود الثقيلة يقطعون الجسر بارتال طويلة متجاورة ، ورؤوسهم المدفونة في الخوذ الجلدية لا تكل من الالتفات الى الوراء حيث تلوح لهم ايدي الصبيان والنساء الذين هبوا من نومهم فجر ذلك اليوم الثقيل على نداءات المهرجين ، وضربات الطبول ، وحفيف الرياح ، ونباح الكلاب الضالة ، وزعيق مكبرات الصوت في المآذن . وكانت حوافر الخيل ، وهي تضرب على الواح الخشب التي صُفت باحكام على سطح الجسر ، تند عنها طقطقة ذات ايقاع كئيب تستجيب لها القوارب العائمة في الماء اسفل الجسر ، بصرير حاد . وما أن انتهت كتيبة الخيالة من العبور الى الضفة الشرقية حتى اقبلت أفواج المشاة الانكشارية كقطعان من الخراف المحاطة برعاة غلاظ القلوب ، وفي مقدمتها حملة الحراب ، يليهم حملة السيوف ، ثم حملة النبل ، وقد امتلأت جعبهم بالذخيرة من السهام ذات الرؤوس المدببة . وفي الصف الأخير الذي ما برحت مؤخرته في شارع المدينة الرئيسي ، يتقدم ، بمسير مبعثر ، حملة الرماح والبنادق الشيشخان ، وقاذفات اللهب ، وهم حماة الكتائب والأفواج من الهجمات والمباغتة التي قد يشنها من الخلف قطاع الطرق ، والمتمردون ، وابناء البدو المولعين بنهب ارزاق العساكر ...»

صمتت شهرزاد ، وتناولت علبة السجائر من أمام شهريار ، واشعلت سيجارة سحبت منها نفساً عميقاً ، وارسلت دخانها في حلقات الى سقف الغرفة ، ثم نهضت وسارت بقدمين حافيتين ، وازاحت ستار النافذة ، وتطلعت الى بيوت القلعة ، وهياكلها المتهاوية الغارقة في ظلام حالك الاّ من بعض الضوء الخافت الذي تبعثه نوافذ صغيرة هنا وهناك ، وواصلت قص حكايتها القديمة ، قالت :

«كان الجسر ، يا شهريار ، يهتز تحت اقدام أولئك المشاة ، وتكاد القوارب الضخمة تغطس في الماء حين يضيق بهم الجسر ، وتتداخل اجسادهم ، كحبات الرز ، كلما نودي عليهم بالاسراع في العبور . ولم يكن بمقدور اصحاب الاجسام الخاوية منهم تفادي الوقوع في الوحل تحت أرجل الفتيان الأشداء المحملة بالطين الاّ برمي انفسهم في ماء النهر المتدفق . ولكنهم حتى في محاولاتهم تلك ما كانوا لينجوا من الهلاك ، فان اخطاتهم رشقات نيران العرفاء ابتلعتهم الامواج ، واسماك أرابخا الجائعة ذات الاسنان الحادة كالسكاكين .

بعد ساعتين توقف المطر عن الهطول ، وكفت الرياح عن اطلاق الصفير ، وساد السكون في ارجاء المدينة ، فغادر الكرجي مكانه ، واخذ يشرف بنفسه على دفع آخر السرايا . وبينما كان يرفع رأسه ، ويرسل بصره الى الناحية التي يتقدم منها الجند ابصر الصبية الحسناء في آخر الرتل تجر شيخاً نحيفاً مقوس الظهر يتعكز على رمحٍ اطول من قامته ، وقد تجلل كلاهما بعدة الحرب ، فاختلع قلب الكرجي ، وتسمر في مكانه مندهشاً لايكاد يرف له جفن ، مثل اي مخلوق شعر فجاة ، بالموت ، بالموت يسري في شرايين قدميه ، ويصعد الى ساقيه وركبتيه ، ويصيبها جميعاً بالشلل . ومكث هكذا الى أن مرت الصبية من امامه ، فمد يده اليها ، وادار جسدها بحركة سريعة ! وجعلها تقف ازاءه وجهاً لوجه ، فاحس بانفاسها تلهب جبينه كموجٍ متوحش يحاصره في عرض البحر . وتصور ، للحظة ، وهو يحدق الى وجنتيها اللتين التصقت بهما قطرات من الوحل كالنمش ، ويتامل قوامها الفارع المنقع بالماء ، ان الفضاء صار بحراً ، وهم ان يغمض عينيه ، ويرمي بنفسه بين امواجه ، الا ان الصبية بددت وهمه حين رفعت اليه رأسها ، وقالت بجرس مفعم بالكبرياء :

ـ انا لست من نطفة هذا الشيخ ان جعلتك تنال من انوثتي .
ثم استدارت الى أبيها وأمسكته من ذراعه ، وقادته صوب الجسر ، فغمر الكرجي ، على الفور ، احساس بان الارض تميد به كما لو أنه يقف على سطح كرة وسط بركان هادر ، وان كل خلية في جسمه بدأت ترتعش كانـه اصيب منذ لحظة بالحمى ، فحل في اعماقه ، محل فيض الشهوة ، شعورٌ لافح بالضآلة جعل العرق ينز من عنقه ، ويتسرب الى باطن قدميه ، فصاح ، فجأة ، بصوت عنيف مزمجر غاضب رددت صداه جدران القلعة ، وكهوف أرابخا وغاباتها
الّي ياأولاد الكلب بهذه النصرانية الفاجرة .
وما كاد الصوت يبلغ اسماع الحراس والعرفاء المحتشدين حول الجسر كالذباب حتى انهالوا على الصبية دفعة واحدة ، وأخذوا يدفعونها بكعوب بنادقهم المشرعة الحراب ، فيما احاط بعضهم بالشيخ ، وغيبه داخل الزحام» .

وادرك شهرزاد الرقاد فسكتت عن الكلام المعاد

الليلة الثالثة

قالت شهرزاد :
«بلغني ايها العبد الفقير ان الباشا الكرجي ، حين أُرغمت الصبية على الركوع امام قدميه ، خفت بعض الشيء سورة غضبه ، وصعد الدم الى شرايين وجهه ، واختفى من قلبه ، شيئاً فشيئاً ، ذلك الشعور بالضآلة ، والاحساس بالانكسار ، فاشار الى افراد حاشيته ، كفارس عاد للتو منتصراً من الميدان، أن يتركوه معها ، فصبية وهبها الله كل هذا السحر والاغراء لاينبغي ان تخالط أحداً من غير السلالة الباشوية . لقد اكتفينا بارسال ابيها الى الحرب .. أوليست هي من صلبه ، أم انها تفضل الموت على ان تسقي قفر حياة الباشا ؟ لا .. لا أخالك بخيلة الى هذا الحد ايتها الـ .. ما اسمك يا فاتنة ؟
ـ ...
آه .. فهمت . لقد آلمك جندي الملاعين .. انهم يتصرفون من دون وعي .. ولكن لا عليك سأعمل لك علاجاً طبيعياً ، واجعلك تنامين على سرير من المرمر المطعم بصفائح الذهب ، وتتغطين بالحرير الخالص المستورد من بلاد الفرنج .. فماذا قلت ؟
ـ ...
ـ تبكين ؟ يا لك من نصرانية غريبة الاطوار ، قبل قليل كان لسانك اطول من ماسورة مدفع ، والآن تذرفين الدموع .. هل تحبين احداً من هؤلاء الرعاع ؟
قالت جنان بصوت واهن دون ان ترفع بصرها عن الوحل :
اجل يا مولاي ..
ـ ومن يكون بحقِ المسيح ؟
ـ أبي يامولاي ..
ـ أبوك ؟
قال الكرجي بدهشة ، وهرع الى عربته وفتح الباب ، والتقط منها جهازاً بحجم الكف ، وقرب الى فمه ، ونادى بصوت آمر مزلزل كصهيل حصان :
ـ هاتوا الشيخ ياابناء الأيامي فلسنا بحاجة الى من هم في سنه .
ثم اعاد الجهاز الى موضعه ، وأخرج من بطن العربة علبتين نديتين من عصير الأناناس قد احداهما لجنان فتناولتها من يده مكرهة ، وشفط الثانية دفعة واحدة ، ومسح فمه بظاهر يده ، وابتسم ابتسامة عريضة ، وقال بصوت اضفى على نبرته نعومة مصطنعة بدا معها واضحاً انه يجرب مسلكاً آخر لاستمالة النصرانية الى نفسه :
ـ والله لقد تركت شرخاً في فؤادي مذ لمحتك ، أول مرة ، وانت ترتدين هذه الأسمال ، حتى انني قلت لنفسي حين صعدت الى المنبر لاخطب في هؤلاء الصعاليك ان عذاب النار اقرب اليك يا باشا من حبل الوريد ان لم تمنح الصبية حقها من نبع رجولتك ، وتعوضها عما لحق بها من حرمان ، وهاانذا بكل جبروتي استغفر ربي ، واعرض عليك مفاتيح قصري ، وخزانة ثروتي لتنعمي بالراحة ، وتغرقي في لجة الترف ، وتصوني هذا الجسد الشهي الناصع من الذبول .. فماذا قلت يا اميرة ؟
اجفل قلب جنان من سؤال الكرجي ، فاشاحت بوجهها الى الجانب الاخر من النهر ، تجيش في صدرها حيرة شديدة ، ولكن الباشا لم يمهلها كثيراً لتفكر في الأمر ، فاعاد السؤال عليها بنبرة اكثر حدة بعد ان شدها من شعرها ، وقربها اليه ، وغرز عينيه الشبقتين في عينيها ، فاستجمعت جنان شجاعتها المتناثرة ، وقالت :
ـ لا استطيع أن ألبي رغبتك مولاي الباشا لأنني ..
ـ لأنك ماذا ؟ ألست امرأة ؟
ـ بلى يامولاي .. لكنني ..

اختنق صوت جنان ، فجأة ، بنشيج خافت ، وانهمرت على وجنتيها دمعتان بلوريتان كأنهما خيطان من من سائل شديد اللمعان ، فبهت وجه الكرجي ، ونفرت تقاطيع بشرته مثل ورقة كروم جافة ، وهو ما برح متلهفاً لسماع جوابها النهائي . وحين ايقنت جنان ان لا مناص من اطلاعه على سرها قالت بصوت راعش ، وهي تمسح دموعها :

ـ انني يا مولاي مخطوبة لرجل مساق الى الحرب .. ويعلم الله اننا متحابان منذ الصغر ، وقد عاهدته الّا اخونه حتى لو علقوني بحبل المشنقة ».

صمتت شهرزاد ، واطرقت رأسها الى حافة السرير ،وقد بدا وجهها القمحي مضرجاً بلون داكن ، مظلم القسمات ، محاصراً بهالة من الحزن ، ثم رفعت عينيها ، بعد برهة ، الى شهريار فالفته غارقاً في سكونه ، وهو يرفع بكلتا يديه كاساً من العرق ، ويحدق اليه بعينين شاحبتين تضاهيان في شحوبهما عيني رجل مقبل على الموت ، فادركت ان حزنه ، في تلك اللحظة ، لا يقل عمقاً عن حزنها ، فقالت بجرس متهدج :

«حين سمع الكرجي جواب النصرانية انتفض مذعوراً مثل كلب مبلل داهمه السعار ، وقد تصلبت عضلات وجهه ، وغاصت رقبته في صدره ، واطلق صرخة مدوية تشبه زمجرة رعود بعيدة ، فهرع اليه ، على الفور ، حراسه وايديهم على زناد بنادقهم ، وما ان اكتمل عددهم ، كل فرد في مكانه المرسوم ، حتى صاح منهم :

ـ اربطوا هذه الفاجرة على جذع شجرة ، واغمدوا حرابكم في جسدها حربة تعود حربة حتى تعود الى رشدها !»

وادرك شهرزاد الرقاد فسكتت عن الكلام المعاد

الليلة الرابعة

قالت شهرزاد :

«بلغني ايها العبد الفقير ان جند الباشا المخصيين ، ذوي الاجسام الكرجية الفتية ، قد احاطوا بجنان من كل جانب ، وايديهم مشدودة الى بعضها ، وشرعوا يدورون حولها في حلقة واسعة ، وهم يلوكون كلمات اغان خشنة تحكي قصة خصائهم الجماعي ، وتندب حظهم العاثر الذي ساقهم الى هذا الحضيض الجهنمي ، بينما يرفل اخوة لهم بنعيم اللذة هناك على بعد آلاف الأميال عن أرابخا . اما الصبية فقد احست بدوار يجذبها الى هوة سحيقة ، فراحت تقاومه باطراف أصابعها ، وهي تطلق صرخات حادة متواصلة تتردد كالرعد في ثنايا الكهف ، حتى احتبس صوتها في حلقها . ثم نهضت لاهثة كالبلهاء ، صوب هذه الناحية وتلك محاولة اختراق احد الصفوف ، وحينما عجزت عن تحقيق ذلك ، بركت ثانية على الارض ، ودفنت رأسها بين ذراعيها ، واستسلمت لبكاء طويل ، وكانت دموعها تنساب في شهقات كما لو كانت تتنفس ، فتقدم اليها اربعة من أشد المخصيين بأساً ، وامسك كل واحد منهم بطرف من اطرافها ، واوثقوها بحبال من القنب ، ومزقوا ثيابها وجردوها قطعة فقطعة ، ولم يبق مايستر عريها الا شعرها الطويل الذي تناثر فغطى لحمها الناصع البياض ، ثم علقوها على عارضتين خشبيتين ، وحملوها كالذبيحة ، وساروا باتجاه القلعة تتبعهم بقية الجند وسط حشد كبير من نساء ارابخا اللواتي راعهن مرأى جنان ، فاعطين ظهورهن لموكبها ، وغطين عيونهن الدامعة بمخمرهن السود ، وطأطأن ر ؤوسهن الى الارض ، واستغرقن في نشيج داخلي عميق .» .

صمتت شهرزاد ، وورفعت يدها الى وجهها الذي اكتسى بمسحة حزن ، ومسحت ، بابها مها ، دمعتين حارتين ، وقالت :

«هل تدري ياشهريار ان حزن المرأة يفوق في مرارته عشرات الأضعاف حزن الرجل» .

ثم امسكت ذراع شهريار ، وقادته الى النافذة ، واشارت بيدها الى مدرج القلعة ، وقالت : «هل ترى تلك الشجرة الشائخة هناك .. لقد مضى عليها اكثر من مائتي عام وهي تكابد .. تمر الفصول تلو الفصول ، وتجتاح المدينة امطار وثلوج وسيول مدمرة ، وتنقضي سنون وسنون يعشب فيها حتى الحصى والصخور والرمال ، بينما تظل هي غارقة في جفافها الابدي تئن وتذرف الدموع في كل ليلة حين تستعيد المدينة هدوءها ، وتقفر الشوارع من المارة . انظر اليها ، هل باستطاعتك ان تخمن عمق مأساتها ؟ لكأن روح جنان تسكن فيها .. أصابها الهزال على مر السنين .. اغصانها ذبلت .. وتساقطت اوراقها . ولكن جذعها مازال يقاوم .. لم ينحنِ امام عاصفة ، أو إعصار .. ولم تنخره الارضة في يوم ما .. انه اكثر عناداً من عوامل الفناء نفسها ....»

وكان شهريار ، وهو يرسل بصره الى الشجرة ، ويصغي ، بلهفة طفل الى شهزاد ، يعبر عن دهشة اليمة كما لو انه يسمع حكايتها ، أول مرة ، فاشار اليها ، حين توقفت عن الكلام ، ان تواصل قصها ، فقالت :

«في طريقهم الى مدرج القلعة تناوب المخصيون في حمل جنان اكثر من مرة ، وكان بعضهم ، حين يهم برفع طرف العارضة عن كتف صاحبه يطلق صيحة مدوية ، فيجيبه الآخرون بصيحة مماثلة تبلغ اسماع الكرجي القابع في عربته فيفيض رغبة في احتساء كاس أخرى من خمرته المعتقة ، ويتراخى في مقعده ، وتنفرج اساريره عن ابتسامة ذات مغزى ، وهو يتامل الموكب مثل كلب جائع من خلال زجاج عربته . اما الصبية فقد اصابها الوهن ، وغابت عن الوعي منذ اللحظة التي حملوها فيها لتلقى حتفها ، ولم تسترد وعيها الا في اللحظة التي اوثقوا فيها جسدها على جذع الشجرة . ولكنها لم تستطع ، في البدء ، ان تتبين ما يجري حولها ، فقد احست بدوار ثقيل يخاتلها ، وبغثيان شديد كانه دبابيس تمزق احشاءها . وكان ذلك بالنسبة للمخصيين مبعث سعادة قصوى ، فقد انتهوا من شد اطرافها على الشجرة دون ان تسبب لهم اية متاعب ، واخذ كل واحد منهم يعقد خصلة من شعرها على غصن من اغصانها . ثم شرعوا يصطفون امامها في صفين طويلين مشرعين حراب بنادقهم الى السماء المغيمة بانتظار اشارة البدء التي يرسلها الباشا .

ولكن هذا تريث في ارسالها ، وامر حراسه ان يحملوه الى سطح العربة ليتسنى له التمتع بمنظر جسد جنان العاري ، بعض الوقت . بيد ان السماء التي تكاثفت غيومها الثقيلة ، فجاة ، وبدات تسكب على المدينة كلها مطراً مدراراً سرعان ما افسدت عليه متعته ، واصبح من المستحيل عليه ان يميز ، بناظوره الخشبي ، بين عري الصبية ، وعري الشجرة ، فاحس من جديد بالهزيمة ، واخذ ينظر الى السماء نظرة غضب وشراسة ، كما لو كان في حرب شعواء معها ، استل مسدسه من خاصرته ، وافرغ رصاصاته في الهواء تحدياً ، فظن المخصيون انها اشارة البدء ، فهجموا على جنان واحداً تلو الآخر تسبقهم صرخاتهم الوحشية ، وطفقوا يغمدون حرابهم في جسدها الذي اغتسل بماء المطر فبدا اكثر بهاءاً وجلالاً . وفي غضون دقائق قليلة ، هي الحد الفاصل بين وميض الروح وانطفائها ، احال الفتية الاشداء ذلك البهاء والجلال الى هيكل منخور مليء بالثقوب تتدفق منه ينابيع ساخنة من الدم ، فتسيح في خيوط متعرجة على صفحة الماء لا تلبث في النهاية ان تمتزج بالمجرى الآسن الذي يصب في مياه النهر .»

وادرك شهرزاد الرقاد فسكتت عن الكلام المعاد

الليلة الخامسة

قالت شهرزاد :

«بلغني ايها العبد الفقير ان الكرجي قد اصدر ، فور وصوله الى قصره ، فرماناً يقضي بترك جثة الصبية مشدودة على جذع الشجرة حتى تنخر الديدان لحمها ، وتنهشها الغربان السائبة ، فتصبح عبرة لكل من تسول له نفسه عصيان الارادة الباشوية . غير ان الفرمان ظل محصوراً بين افراد الحاشية ونساءهم ، فلم يستطع المبلغون الرسميون ان يعثروا على شخص واحد في صبيحة اليوم التالي ، لا في الشوارع ، ولا في الاسواق ، ولا في الخانات ، ولا في المساجد ، ولا حتى في المواخير ، أو الحانات التي تكتظ عادة ، في الليل والنهار بالتجار ، واصحاب الورش ، وابناء الاغوات ، والقوادين واللصوص ، فقد مكث الجميع في منازلهم ، واحكموا اغلاق النوافذ والفجوات . وهرع بعض الموسرين ، مذعوراً ، بعد منتصف الليل ، الى حمامات القلعة وكنائسها للاحتماء بها خوفاً من استمرار هطول المطر الذي اخذ يشتد ويشتد ساعة بعد اخرى مهدداً المدينة بكارثة حقيقية .

ـ انه بداية لطوفان جديد !

قال احد الذين شهدوا صلب جنان ، فاجابه شيخ حل ضيفاً عليه :

ـ صدقت .. فالطاعون لم يعد كافياً للفتك بالمفسدين .

وقالت امراة من القلعة :

ـ انه انتقام السماء من قتلة النصرانية .

فردت عليها جارتها :

ـ ولماذا يهلك الجميع مادام الظالم فرداً واحداً سلطه الله على رقابنا ؟

وبعد ثلاثة ايام على مقتل جنان ، واشتداد تساقط المطر ، وتعطل الحياة في المدينة ، وبينما كان الكرجي مستلقياً في فراشه الوثير مستسلماً لاغفاءة عميقة تناهت اليه اصوات حادة غريبة ، فرفع راسه عن الوسادة ، وسحب من تحتها مسدسه المرصع بالعاج والدر ، واخذ يجيل ببصره داخل الحجرة ، فاستوقفه ، فجاة ، مشهد رهيب خلف زجاج النافذة الكبيرة : عشرات الافاعي السمة تتطلع اليه بشراسة .. افاع ذات جلود بلون خيوط الشمس .. بلون شعر الصبية ، ورؤوس مكورة بحجم بيضة الرخ تتدلى منها

سياط حمر تتارجح يمنة ويسرة ، وبين حين وآخر تطلق اصواتاً مزمجرة لا تشبه الفحيح ، وتظل مشرئبة الاعناق خلف النافذة الموصدة حتى ينبلج الفجر ، ثم تقفل راجعة الى الشجرة حيث تنتصب جنان بعريها المنطفىء .

وحينما نهض الكرجي من فراشه في الصباح ، مكبلاً بالهلع ، وجد نفسه مبتلاً من اسفل ذقنه حتى اصابع قدميه تفوح من ثيابه رائحة مقززة ، اشبه برائحة مزيج من البراز والبول والروث البري ، فاستولى عليه ، في الحال ، احساس عارم بالخزي والفجيعة جعله يتخبط في دورانه وسط الحجرة مثل بغل غاطس حتى خاصرته في كومة من حلفاء طرية ضمخها البول . ثم اخذ يفكر في امر تلك الافاعي ، وهو يخلع ثيابه ويرميها من شرفة القصر فيجرفها السيل خارج اسواره . وخمن ان يكون من بين افراد حاشيته من يستطيع ان يفك اللغز ، فاستدعاهم جميعاً الى الديوان الباشوي : الكهية ، والدفتر دار ، والصوباشي ، ورئيس الحراس ، وباب العرب ، وامين الديوان ، وممثل التجار ، وحشد من الاغوات العاطلين . وقد توجب عليهم ، قبل دخولهم الى الديوان ، ان يعصروا ثيابهم ويجففوها من ماء المطر الذي كان يسيل من ذقونهم الى بطونهم ميبساً جلد احزمتهم .

قال الكهية :

ـ انها افاع مسالمة يا مولاي ، ولا اظنها تضمر لكم شراً . ولو كانت عكس ذلك لحطمت النافذة وحققت ماربها .

وقال الدفتردار :

ـ ان الافعى يا مولاي لا تشيخ ، كما يقال ، لأنها تسلخ جلدها في كل عام ، وما مجيئها اليكم في الليل الا دليل على كونكم ستعيشون عمراً اطول بكثير مما كتب لكم .

وقال ممثل التجار :

ـ لقد علمتني المهنة يا مولاي ان من يملك درهماً يتمنى زوال النعمة عن كل ذي مال ، وما هذه الافاعي السامة التي اقلقت نومكم الا صورة لأولئك الحاقدين الذين تعج بهم الولاية .

وقال الصوباشي :

ـ انا تفسيري يختلف عنهم يا مولاي ، فالافاعي ليست الاّ اولئك المعارضين لحكمكم ، فامنحونا قوة اضافية لنتمكن من القضاء عليهم .

وقال باب العرب :

ـ ليأذن لي مولاي الباشا ان اقول ما ينبغي قوله حقيقة لا تأويلاً .. ان الافاعي التي حاصرتك في الليل لاتنفصل عن هذا الفيضان السماوي الذي يحاصرنا مذ امرت بترك جثة النصرانية في العراء . ولا احسب ان السماء ستكف عن غضبها ، ولا الافاعي عن حصارها مادامت الجثة خارج القبر .

فهل تدري يا شهريار ماذا كان رد فعل الكرجي ؟

ـ ...

لقد انتفض كمن لسعته ابرة عقرب ، وهب مذعوراً من مقعد الريش الذي كان يجلس عليه ، وراح يتفرس في وجه باب العرب بعينين مخضلتين بالخوف ، ووجه مكفن بالاصفرار ، وصاح ، مزعزع الصوت ، لا يخلو من جذوة صرامة :

ـ ادفنوها حالاً في مكان بعيد عن الانظار ، ولا تضعوا شاهداً على قبرها حتى لا يعرفه احدٌ من الغوغاء .»

وادرك شهرزاد الرقاد فسكتت عن الكلام المعاد

الليلة السادسة

قالت شهرزاد :

«بلغني ايها العبد الفقير انهم وضعوا جثة الصبية في تابوت من خشب البلوط ، ودقوا حافاته الاربع بمسامير من عظام مدببة صلبة ، ولفوه بسلاسل معدنية ثقيلة ، ثم صبوا عليه مزيجاً من زيت الخروع والقصدير المذاب بماء الزعفران ، وغطوه ببساط اسود سميك منسوج من شعر الماعز الجبلي ، وربطوه بحبال غليظة ، وسحبوه كالفطيسة الى مكان ينأى عن ارابخا بعشرات الأميال ، عند مصب النهر ، حيث جرف اليه دم جنان كما تجرف حبات الرمل .

كانوا اربعة ، الفتية المخصيون انفسهم ، اولئك الاشداد الذين اوثقوها ، وجردوها من ثيابها ، وقد نسوا ، في غمرة استيائهم وهلعهم ان يجلبوا معهم عدة لحفر القبر ، فمكثوا جالسين ، بضع ساعات ، في العراء راكعين على ركبهم ، تلفح وجوههم ، كالسياط ، ريح غضوب محملة برشقات حادة من المطر . وما ان بدات خيوط الظلام تلوح في الأفق حتى قال احدهم ، وقد اعتراه خوف مباغت مبهم :

ـ من العبث ان نظل جالسين هكذا واجسامنا ترتجف كالكلاب الضالة ...

فقال الثاني :

ـ حقاً .. لقد تصدعت عظامنا من البرد ، دعونا نترك الجثة هنا ونلجأ الى اقرب سنجق فننجوا بجلدنا .

ولكن الثالث اعترض قائلاً :

ـ لا احد يستطيع النجاة من قبضة الباشا ، ففي كل سنجق او قرية يوجد من يدله علينا .
فرد الرابع :
ـ سنعود اذن الى ارابخا ...
ـ من دون ان ندفنها ؟
ـ سندفنها .. ولكن في مكان آخر .
. اين ؟
ـ نلقي التابوت في النهر وينتهي كل شيء .
ـ ولكنه سيطفو على سطح الماء فيجرفه التيار .
ـ سنثقبه بالحراب حتى يغوص في قاع النهر .»

كانت شهرزاد ، وهي تسرد حكايتها القديمة ، بصوتها الخافت الحار ، ترقد الى جانب شهريار ، كسمكة طرية دافئة ، جسدها الخمري الملفوف بقميص نوم واسع يتقد ، بكل بضاضته ، ساكناً بسطوع الألم ، واللهب المستديم . وعيناها الزمرديتان معلقتان بالنافذة المسدلة الستار .
وكان شهريار يشعر باقتراب نوبة الاضطراب التي تعاودها بين حين وآخر كلما تناهى اليها ، من الشارع ، صوت صافرة ما ، او نباح كلب سائب ، ففكر ان ينتزعها من عالم الحكاية بمواهبه الشيطانية ، وينزلق بها الى اعماق بحر الجماع المتلطم بامواج اللذة حتى تنهك اوصالها ، فتصرعها اغفاءة ثقيلة تطمس عنفوانها ، فشرع يزيح قميص النوم عن جسدها ليفطر بلحمها الانثوي اللين كزبد رقراق مبتل . ولثم شفتيها المكتنزتين بقبلة متماسكة مضغوطة اشاعت في داخلها رعشة ثاقبة كالابرة ، ثم اطبق راحتيه على ثدييها الجموحين ، وضم جسدها بين ذراعيه ، متحسساً حرارة فخذيها ، وعبق الشهوة التي ينضح بها وجهها ، ونداوة بطنها الخفيفة من العرق .
لقد مضت سبعة ايام على اخر اتصال جسدي مجلجل ، كهذا ، بينهما . كان ذلك قبل ان تبدأ شهرزاد بقص حكاية الصبية بيوم واحد ، وهاهي تبدو الآن اكثر عنفواناً مما توهم شهريار ، اذ ما ان فك التحامه بها حتى وثبت من الفراش ، كقطة ريانة ، واخذت تذرع الحجرة ، بخطوات تتموج معها اطرافها ، وتسبح في غسق الضوء المحمر الخافت ، سابغة بعريها المرهف اليانع حيوية على سكون الليل . وحين شعرت بشيء من التعب عبت من كاس شهريار جرعة كاملة ، ورقدت الى جانبه ثانية ، وواصلت قص الحكاية . قالت :

«وبعد سنتين على مقتل جنان عاد خطيبها من الحرب موشوماً ببعضة جروح في صدره وذراعيه ، ناقماً على كل شيء في الحياة الا وجهها الذي كان يملأ سفر لياليه الكئيبة بفسحة من الأمل ، عاد لبيب بن الاحدب الى ارابخا فوجد نصف اهلها قد فتك بهم الطاعون ، ونصفهم الآخر ينامون ويفيقون على لسع السياط . وكانت اول صدمة تلقاها ، حين وطأت قدماه ارض القلعة ، هي موت امه ، واستيلاء بعض المخصيين على منزلهم ، وتحويله الى ماخور سري يتردد اليه ابناء الاغوات ، والغلمان الملاح ، والعاهرات اللواتي يحملن تاشيرة خاصة من الصوباشي . عرف لبيب ذلك من صاحب الدار المجاورة لدارهم حين فوجيء بلوح اسود معلق فوق الباب الخارجي لدارهم ، وقد كتبت عليه ، بطلاء فسفوري عبارة «مركز ضرائب القلعة» فادرك ، في الحال ، ان ما كان يخشى حدوثه قد حدث ، وان ما ينتظره من مصير مجهول في الايام المقبلة اكثر سواداً مما مضى من العمر .»
وادرك شهرزاد الرقاد فسكتت عن الكلام المباح

الليلة السابعة

قالت شهزاد :
«بلغني ايها العبد الفقير ان لبيباً ظل يبحث عن جنان طوال سبعة ايام . سأل عنها في ازقة القلعة كلها ، قاطعاً مئات المسالك الضيقة بين بواباتها الاربع فلم ينبئه احد بمقتلها . وحين خطر له ان امل العثور عليها مازال يانعاً في نفسه عاد يبحث عنها من جديد متنكراً بهيئة حكيم يقرا الطالع ، ولكن ، لسوء حظه ، لم يعثر على اي مخلوق يرغب في ادخاله الى بيته ، فالكل يائس من حياته ، ولا احد يمني نفسه بمصير افضل مما هو عليه ، فهبط الى المدينة واخذ يجوب احياءها حياً فحياً ، ويتوسل الى النساء والشيوخ والأطفال ان يدلوه عليها ان كانت ميته او على قيد الحياة ، فلم يجرؤ احدٌ ان يخبره بمصيرها خوفاً من بطش الباشا الذي اصدر فرماناً يقضي بقطع لسان كل من ياتي على ذكر جنان ، وادخاله في مؤخرته . ولكن لبيباً لم يكن بحاجة الى من يطلعه على الفرمان ليفهم الرعب الذي يغلف قلوب الناس ، ونفورهم من سؤاله عن جنان ، فقد قرا في وجوههم ، خلال سبعة ايام ، علامات سنتين كاملتين من الذل والجوع والمهانة ، مذ تسلق الكرجي الرعديد اسوار قصر الولاية ، وذبح الباشا الكبير

في ليلة شتائية مشؤومة.

كان لبيب ، يا شهريار ، قد اتم خمساً وعشرين سنة ، في اليوم الذي هُزم فيه جيش الباشا ، نحيلا ، شاحباً ، له حاجبان كثيفان ، وشعر اجعد ابيضت بعض شعيراته قبل اوانها. وكان قد راى النور في نفس الدار التي وُلدت فيها بعد قرنين ، تلك الدار الصغيرة المطلة على الشجرة. وفي سن الثامنة عشرة احب جنان وهي في أوج مراهقتها ، وكان يختلي بها لعدة سنوات ، ويملي عليها لواعج قلبه وغرامياته ، بهمس دافىء ، تحت جنح الظلام. وكانت جنان تقطع على نفسها ، في كل مرة ، عهداً بالوفاء الأبدي له ، وتقسم بالعذراء ان لا تضطجع مع رجل غيره مدى الحياة ، فيرد عليها لبيب ، هو الآخر ، بقسم قاطع اشد قدسية ولوعة. ولم يكن بحثه الجنوني عنها إلا تعبيراً عن حبه لها ، وعمق احساسه بفجيعة فقدها. ولو كان يعرف انها دفعت حياتها ثمناً لذلك الحب لغامر بحياته من اجل ان يقتل الباشا ولكن انّى له ان يعرف وافواه الناس مكممة ، والرجل الوحيد الذي كان باستطاعته ان يفشي سر مقتلها ، وهو ابوها ، قد اختفى عن المدينة في ليلة شديدة العتمة..

اغمضت شهرزاد عينيها ، وضغطت على رسغيها باصابعها ، كمن يحاول ان يتذكر شيئاً نسيه فجاة ، ثم قالت :

«كان اهل القلعة كلهم يعرفون حكاية حبهما ، ويحفظ المراهقون منهم ، عن ظهر قلب ، اشعار لبيب التي تتغزل بجمال جنان ، وتتغنى بفضائل الحب ، ويتلونها على مسامع الصبايا الفاتنات ، ولكن لا احد منهم استطاع ان يتغلب على خوفه ، ويستقبله في بيته . لقد اغلقت المدينة ابوابها في وجهه .. المدينة كلها . اما اولئك الذين كان يامل ان يجد بينهم من يفتح له ذراعيه ، ويعينه على فاجعته فلم يكن لاي منهم وجود يذكر .. سأل عنهم واحداً واحداً .. بحث عنهم في كل مكان .. طرق ابواب بيوتهم بيتاً بيتاً فلاذا به يواجه اناساً غرباء يخرجون اليه رؤوسهم من النوافذ ، بوجوه جامدة كتماثيل مصنوعة من الجبس ، ثم يخفونها ، فجاة ، ويحكمون اغلاق النوافذ .

وكان لبيب ، حين يداهمه التعب في اخر النهار ، ياوي الى احد الخانات في السوق الكبير ليقاسم الفلاحين القادمين من القرى طعامهم وفراشهم . وذات ليلة حلم ان طائراً ازرق ضخماً قد حمل جنان على ظهره ، ودار بها ثلاث دورات فوق قصر الباشا دون ان تنال منه القذائف والحمم النارية التي غطت صفحة السماء بوميضها ، ثم حط بها قرب الشجرة ، وطار الى غير رجعة ، فهب لبيب من نومه ، واخذ يجري بكل ما اوتي من قدرة على الجري صوب الشجرة ، مخلفاً وراءه حبلاً متعرجاً من الغبار ، حتى اذا بلغها ، وطاف حولها متفحصاً هيكلها من منبت الجذع الى اعلى غصن ذابل فيها ، اعترته نوبة من الحزن ، وطفق يشهق باكياً ، مرتعشاً كورقة خريفية اقتلعتها رياح عاتية .. اذ ليس ثمة اثر لجنان ، ولا شيء سوى ريح تعوي ، وانين موجع تبعثه الاغصان لايقوى على تفسيره . وبينما كان يستعيد هدوءه ، بعد بضع ساعات ، ويسترسل في استحضار ذكرى جنان ، بشعور مختلط من اللذة والغيض ، تناهى إليه من الشجرة صوت هامس ، خيل اليه انه صوت رفراف يحدث انثاه قائلاً : مسكين هذا الشاب العاشق ، لو كنت مكانه لذهبت الى مصب النهر حيث تعيش جنان ، بصحبة عرائس البحر ، في مملكة الماء ...»

وادرك شهرزاد الرقاد فسكتت عن الكلام المعاد

الليلة الأخيرة

قالت شهرزاد :

«بلغني ايها العبد الفقير ان لبيباً مشى سبعة ايام على رجليه حتى بلغ المكان الذي يصب فيه نهر ارابخا بالنهر العظيم ، وقد تضاربت الروايات عما جرى له بعد وصوله : فرواية تقول انه ظل يردد سبعة ايام اغنية كانت جنان قد غنتها له في اول لقاء عاصف بينهما ، حتى خرجت اليه من مملكة الماء ، وخلعت عن جسمها ثوب عروس البحر ، وعادا معاً الى ارابخا ، وتمكنا من قتل الباشا ، وعاشا حياة سعيدة هانئة .

ورواية تقول : ان جناناً ما ان سمعت صوت لبيب حتى ارسلت اليه ثلاثة من حراس مملكة الماء ، فحملوه اليها ، وتزوج منها ، واصبح ملكاً على المملكة ، ومازالا يعيشان الى الآن في حب ووئام ، ويحلمان بالعودة الى ارابخا .

ورواية تقول : ان الباشا قد علم بخروج لبيب من الولاية فارسل وراءه من يقتله ، ويلقي بجثته في النهر حتى تلتهمها اسماك ارابخا ذات الاسنان الحادة كالسكاكين .

وادرك شهرزاد الرقاد فسكتت عن الكلام المعاد

١٥/ ايلول/ ١٩٨٨

الرواية الاجتماعية في ادب الاطفال

شيلا ايغوف

ترجمة: عباس العويني

يفوق ما كتب في ادب الاطفال منذ ١٩٦٠ كلَّ ما افرزه العقدان اللذان سبقا هذا التاريخ.. وربما حتى كلَّ تاريخ ادب الاطفال. وتبرّز روايات كثيرة مثل [صوت عربات A Sound of Chaiots] لمولي هنتر Molli Hunter، و[ماذا عن الغد What About Tomorrw] لأيفان ساوثهول Evan Southhall و [كوكب الصغير براون The Plantt of Junior Brown] لفرجينيا هاملتون Virginia Hamilton التسامي الذي وصل اليه ادب الاطفال الواقعي. فهذه الروايات تنفرض من خلال القوة غير الاعتيادية التي تمتلكها خواصها الادبية: الدفق المنطقي للسرد، العقدة الرقيقة لدى الشخوص، الاسلوب، والبصائر التي تحملها بما يتعلق والتصرف الحياتي، وبنفس المواءمة التي يتحرك بها ابطالها من فترة الطفولة، مروراً بالمراهقة، او من المراهقة وحتى البلوغ. انها توفر التجربة التي تميزت بموضوعات متنوعة تتمثل بالتسالي، ضخ المعلومات، والتنفيس عن العقد. كما انها تدغدغ الخيال وتحرك العواطف.

وعلى العموم، عتّمت مثل هذه الكتب نشريات فيالق من الكتاب، وبالاخص الامريكيين منهم، ممن ضيّقوا واعادوا قولبة الادب الواقعي الى الجد الذي صيغ لموروثه اسم جديد: «الرواية الاجتماعية». وربما اغلب هذه الكتب مشوهة، حسب المفاهيم الادبية - او اثارت الاعتراض باعتبارها غزوات هواة، وفقاً للمنظور السايكولوجي او الاجتماعي - كمجموعة ذات شعبية وتأثير كبيرين. وكما اكتسحت سلسلة[الاولاد الشجعان The Hardy Boys، واطفال بوبسي The Bobbsey Boys] امريكا الشمالية قبل ستين عاماً، فان الروايات الاجتماعية هي اعظم النشريات المتداولة اليوم.

ويبدو ان المَسَك الملائم يمتلك خطأ في التسمية لأن كل الادب الواقعي تقريباً، الحالي، يطرح مشاكل الاطفال التي تواجههم ابان فترة النضوج الفسيولوجي، والنفسي والعاطفي. ومن المعتقد ان المدخل للنضوج لايتم الا من خلال الاختبار القاسي للروح وللذات. لذا نجد ان معظم الادب الواقعي المكتوب للبالغين يمنح ميزة خاصة لـ«مذهب المرور»، كاجتثاث حياة الطفل بسبب الحرب، موت صديق مخلص، او موت احد الابوين، او مواجهة الجنس. ويستخدم الادب الواقعي، ونوعه الفرعي، الرواية الاجتماعية، ثيمات متشابهة تتعلق والصراع والمشكلات التي تحيق بحياة الطفل. وبينما تمتلك الرواية الاجتماعية الصراع في داخلها، فان ذلك يكون اتماماً للحبكة وتركيب الشخوص، وتحوي موطن اغلال العقدة تخوماً واسعة، ويتنامى من خلال الرؤية الشخصية للكاتب. ويتجذر الصراع في الرواية الاجتماعي بضمير الكاتب الاجتماعي: فهو محدد اكثر من كونه عالمياً، وضيقاً في تاثيراته اكثر من كونه شمولياً وبعيد المدى.

ومن السهولة التعرف على هذا النمط الادبي المكرس للاطفال:

١ - تتعلق الرواية الاجتماعية بالظواهر، بكيفية امتلاك الاشياء لسماتها الخارجية وليس لماهيتها ومكنونها. وهذه الظواهر تختلف عما في الرواية الواقعية وذلك بمحدودية هدفها، والذي يكمن في الأخبار بدلاً عن العرض. وفي الحقيقة، يكفي ان تقرأ العنوان لتعرف الهدف - [يسكن والدي في فندق المدينة My Father Lives in Downton Hotel] ، [اسمي دافيد، وانا مدمن My Name is Daviad I am an Alcoholic] ، [فيليب هول يحبني، أحسب Phillip Hall Likes Me, I Reck-on, May be] - وما السرد الا اتقان وتفصيل له. وربما تفي صفة واحدة او صفتان رضافتان بالغرض - [دنكي لاتتفاهم !

[Dinkey Hocker Shoots Smack!] (البدانة - وليس المخدرات)، [ايها الغبي Hey Dummy] (التخلف العقلي)، [غروفر Grover] (الموت)، [رجل بلا وجه -The Man With owt a Face] (اللواطة) - كما لو ان الكتّاب قد بدأوا بالمشكلة بدلاً من ان يبدأوا بالحبكة او الشخوص.

٢ - يُثقل البطل بالاحزان والقلق والاضطرابات الناشئة على نحو من التغريب عن عالم البالغين، والذي يشعر الطفل تجاهه بالعدائية عادة.

٣ - يتم الارتياح الجزئي او المؤقت من هذه الاضطرابات من الارتباط مع البالغ غير المألوف، والذي يكون غريباً عن العائلة.

٤ - يكون السرد دائماً بضمير المتكلم ويغدو الاسلوب الاعترافي مستقلاً بشكل دقيق جداً.

٥ - تكون المفردات محدودة والملاحظات مبتسرة بحجة ان الرواية طفل «اعتيادي».

٦ - تكون الفقرات والجمل قصيرة.

٧ - تكون العبارات دارجة، تتسطح فيها اللغة، بلا ظلال من الفروقات، وغالباً ما تكون حذرة عاطفية.

٨ - يبرز ثمة تضمين الزامي حشوي.

٩ - يُناقش الجنس بصراحة

١٠ - تكون الخلفية، مدينية - في اغلب الحالات نيويورك، نيوجرسي او كاليفورنيا.

وبإستعادة الاحداث الماضية يلاحظ ان الصيغة Formula قد رسختها اميلي نيفيل Emile Neville في روايتها «هكذا ياقطتي It's Like This, Cat (١٩٦٣) حين يبرز سرد المتكلم من قبل مراهق اعترافي دفاق، ويصور اغترابه عن ابويه ، والخلفية النيويوركية، واللجوء خارج البيت مع شخص اكبر سناً ولا يمت له بصلة الرحم أوالقرابة، والشخوص مقولبة فتبدو وكأنها كاريكاتيرات: اب من نيويورك بدين يمتهن المحاماة، وام لاحول لها ولا قوة، وناسك غريب الاطوار يعيش مع القطط. وتحل مشكلة التغريب عندما يساعد الاب اصدقاء إبنه الذين يتعرف عليهم حديثاً. وتبقى هذه الصيغة الاساسية شاخصة حتى عندما تفسح «المشكلات» العائلية القليلة نسبياً المجال لموضوعات اجتماعية اخرى بالظهور كالمخدرات وتعاطي الخمور.

وتاثرت «هكذا ياقطتي» ، وكل الروايات الاجتماعية اللاحقة، بشكل رُشميسي (يحمل بذرة التطور في المستقبل) برواية سالنجر Salinger «حارس حقل الجاودار Catcher in the Rye (١٩٥١). يشعر هولدن كولدفيلد، المراهق الذكي والحساس انه وقع في فخ «زيف» عالم البالغين، والذي يصفه بسخرية ومرح مر. ورغم انه يعاني من الانهيار النفسي والجسدي، الا انه يتوافق والعالم، ويبرز ثمة توكيد لشفائه. لكن بينما تكون «حارس الجاودار» قد الهمت الكثير من كتاب الاطفال، فان تغريب هولدن عن مجتمع البالغين والمجد الذي وجد نفسه ينتقده بصراحة غير مقيدة هو الذي شد انتباههم، وليس عمق الرواية او استبصارها، او غرابتها التي يمكن تصديقها، او روعة اسلوبيتها. وتحمل اعترافاتها المبتذلة وانعكاساتها العادية التي تخلق الرواية الاجتماعية تشابهاً باهتاً مع سرد سالنجر المحكي بضمير المتكلم، والذي لايكون جاداً واحياناً شاعرياً وحسب بل عامي بشكل محبب. ويقدم كتاب سالنجر ادباً واهناً ، دون وزن او رنين، تكمن اهميته الكلية هائمة فوق سطح السرد.

يمكن تقسيم الرواية الاجتماعية الى قسمين: تلك التي تتعامل ومشاكل الاسرة اليومية الاعتيادية: التنافس الاخوي، الانتقال الى مسكن جديد، التكيف للراب (زوج الام) - وتلك التي تركز حول مواضيع اجتماعية او عاطفية مثل تناول المخدرات والادمان على الكحول. ويحوي النمط الاول مواضيع تهم الاطفال بين السابعة وحتى العاشرة، رغم ان مشاكل «ثقل» قد تضخ في كتب الاطفال هذه.

يقف البالغون انفسهم كاهم مشكلة يواجهها الطفل . وفي العادة يكون الابوان اللذان يعرضانها، او غالباً ما يسببانها، لكن قلما يقدمان لها حلولاً ودودة او معقولة: الابوان - الحضور الرئيس لحالة التغريب في هذه الكتب، السمة الاساسية فيها - يصوران وكانهما «العدو» المرصود.

وعموماً، ابتعد الابوان عن كتب الاطفال مابين ١٩٠٠ و ١٩٦٠ وبكل الوسائل المتاحة والمشتركة: وهكذا مُنح الاطفال مذاقاً من الحرية، لكن ضمن اطار الأمان الأُسري. وفي الرواية الاجتماعية، على اية حال، يشخص الابوان بشكل بارز، كما كانا في الحكاية الاخلاقية، لكن ليس بالضرورة يتدخلان بمسيرة البطل الطفل. انهما يكونان بمثابة اجسام في فضاء ، ويصوران، وبشكل بات، وكأنهما مشوشان، احمقان، غير امينين، انانيان، ساخطان، عنيفان، ساديّان - او ربما غير عطوفين ويعجلان بتحطيم نفسية الطفل. تذكر طفلة هاربة في

رواية بول زندل Paul Zindel «ما احببت تفكيرك ابداً I Never Loved Your Mind (۱۹۷۰)» : «امي بليدة خرقاء، وابي رجل قذر.» وبالمقارنة كان الابوان في ادب الاطفال للقرن التاسع عشر لايعرفان الخطا، نراهم في الرواية الاجتماعية المعاصرة ، لايعرفان الا الخطا.

وعلى عكس ما نراه في كتب الماضي، تقدم كل رواية اجتماعية تقريباً معلومات اضافية وافية عن الابوين، تنتقد طريقة لباسهم، واسلوب الحب لديهم ووجهات نظرهم وامزجتهم. وفي اغلب الحالات، على اية حال، يبرز هؤلاء البالغون لغيابهم الموثق جيداً. واحياناً يكون ذلك جسدياً - كالموت، والهجرات والانفصال والابعاد بسبب الانشغال بالعمل - الا ان الغياب في روايات اخرى يكون سايكولوجياً: حيث ينشغل الابوان بهمومهما الخاصة وينسيان اهتمامات اطفالهما؛ وليس لايعرف الابوان ما يجري في حياة اطفالهما فقط، وانما لايهتمان البتة. ففي رواية جانيت آيرلي Jeanette Eyerly «الهروب من العدم Escape from Nowhere (١٩٦٩)»، تبدا كارلا بتعاطي المخدرات، اما ابوها فهو رجل اعمال غالباً مايكون غائباً عن البيت، وامها مدمنة على الكحول. اما ابو ليزا في رواية جون نيوفيلد J. Neufeld «ليزا، المشرقة والكئيبة Lisa, Bright and dark (١٩٦٩)» فيرفضان الاعتراف بكونها مريضة عقلياً، رغم انها واصدقاؤها يعرفون ذلك جيداً. وفي رواية س.إي. هنتون S.E.Hinton «السمكة المدمرة Rumble Fish (١٩٧٥)» ، تهجر ام جيمز الاب، المحامي السابق، السكير لترتمي بين احضان منتج سينمي. وعندما يصاب جيمز بجرح اثناء شجار يقول ابوه:

«هل انت مريض؟»

قلت «جرحت بالسكين اثناء شجار.»

قال «حقاً؟» ثم جاء ليلقي نظرة على الجرح. واضاف «اية حال غريبة تحيانها انتما الاثنان.»

اجبت «لست بالغريب.»

ثم اعطاني ورقة نقدية بفئة عشرة دولارات.

اما في رواية بول زندل «عزيزي My Darling, My Hamburger» (١٩٦٩) يبهت دور المدرسين والآباء في اية حادثة. يستهل الكتاب بمدرسة الجمناستك تحكي لماغي وليز والاخريات عن افضل طريقة لأيقاف شخص يحاول ان يحصل على اكثر مما كن يرغبن. ولما يشعر دينيز بالفشل اثر تخلف ماغي عن وعدها بالحضور الى حفلة الرقص، ظل ابواه ساعة تناول العشاء يعلمانه الاسلوب الأمثل في تنظيف مخلفات الطبخ. وبينما كانت ليز تفكر بالانتحار، او مواجهة شين واجباره على الزواج منها، تقدم لها امها محاضرات مطولة في طريقة الابتسام او كيف تكون رقيقة امام زوج امها وهم على مائدة العشاء. في المدرسة يكتب شين قصة عنوانها «سيرك الظلام»، والتي كانت تدور حول زوجين يعملان في سيرك ويقومان فعلاً بقتل طقسي لطفلهما امام النظارة. وتعقب مدرسته: «انك تمتلك خيالاً رائعاً.»

واضاف لكل ما تقدم، يقدم الكبار على انهم قليلو الاحساس وقساة القلب في كل ما يدور خارج السياق او المعيار. في رواية كن پلات Kin Platt «ايها الغبي (١٩٧١)» لايبدي اي بالغ ادنى اهتمام اعتيادي انساني تجاه طفل تخلف ذهنياً. تريد نيل ان تعيد الطفل الى بيته في المساء فتقلد تقاطيع وجهه وحركاته بتمثيل اخرق. وكنتيجة لهذا الموقف اللامبالي والاشمئزازي الذي يتخذه البالغون نحو الطفل المعوق ، تنمي نيل «شخصية متغيرة»، انه يفضل ان ينسحب نفسياً، بدلاً من ان يكون جزءاً مما يسمى بالعالم الحقيقي.

وكلما نغذ السير من الستينات نحو السبعينات، يصبح المضمون الجنسي اكثر صراحة ووضوحاً.

ويصاحب الوضوح الواقعي للرواية الاجتماعية استخدام غير مقيد للغة فرجوعاً الى ١٩٥٩، وفي رواية للكبار لا يُدهش كارل بجارنهوف K. Bjarnhof القراء عندما يجعل احد شخوصه الشباب يقول:

«لكن ياهامسن... انه الرجل الذي يحلف بكتبه. لايضيرني ان ارى اناساً يحلفون، لكن بكتاب!»[1]

وفي كتاب ١٩٧٣، وفي رواية جون نيوفيلد «كتاب فريدي Freddy's Book» ينبري طفل لصاحب مكتبة ويسأله عن «كتاب لتعلم الممارسة الجنسية». وفي مقالة نورمان كلين، والتي ظهرت في ١٩٧٥، تقول «اود ان ارى كلمات ذات اربعة حروف تستخدم فعلاً في الكتب الواقعية المخصصة للاطفال يرددها اناس ينتمون الى الطبقة المتوسطة او الطبقة العليا.[2] ولا يتعدى تخليص الروح اللسانية من الاسلوب الذي يكون في احسن احواله ملبياً للغرض ولا يتطلب براعة فائقة - رابطاً بين الابتذال والتسطح لمجادلة توحي بلغة اطفال، تمتلك مقدرة سردية لكشف هوية كاتبها البالغ:

(دلفت الى رواق البناية حيث اسكن، احلم بمذاق كأس كبيرة باردة. ضغطت على زر المصعد، وانتظرت. وعندما وصل المصعد الى الردهة، فتح هنري الباب، ودخلت. وفي اللحظة التي اراد ان ياخذني الى الطابق العلوي، رايت بيتر هاتشر وكلبه يجوبان حجرة الجلوس.)

((جودي بلوم شيلا العظيمة Otherwise Known as Sheila the great ـ ١٩٧٢))

● ● ●

(وفجاة سالتني «ما رايك بصديق امي الجديد ؟»
فكرت لحظة ثم قلت «لا باس به على ما اعتقد.»
قطبت كلوريس، وصرخت بغضب «انه ليس جيداً. انه تافه.»
«وكيف عرفت ذلك؟»
امالت راسها الى الخلف فتناثر شعرها الكستنائي الطويل، وصاحت:
«هكذا. التافه يعني تافهاً.»
«نعم ، لكن...)

((كن پلات ـ كلوريس والتافهون Chloris and the Greeps ١٩٧٣))

● ● ●

(من الأوفق ان ابدأ قصتي باخبارك ان قبل شهر مضى، كنت مرتبكة اشد الارتباك. اقصد، كنت مرتبكة جداً بحيث ان امي ارادت ان تعرضني على طبيب نفساني، الا انها تراجعت حينما اكتشفت ان ذلك سوف يكلفها خمسة وعشرين دولاراً في الساعة.)

((بربارا فيرسيا، مراقب الاحلام The Dream Watcher، ١٩٦٨))

● ● ●

وبعد الفيض المترامي لسرد الحيف و «المشكلات» في هذه الروايات، يبقى ثباتها مسالة ذات اهتمام معين. ويعزز الأخذ بنظر الاعتبار للنهايات وحده الانطباع من ان هذه المشاكل ـ او هذا العرض البارد السردي لها ـ هي محصلة مبررات وجود raison d'etre الروايات الاجتماعية، ذلك لأن الثبات المقنع سايكولوجيا لايبدو مرغوباً من قبل القراء او تفرضه تقاليد النمط الادبي هذا. ولعكس جبرية وتكيف البالغين الذين يرون ان حياتهم مرتبطة بـ «مشكلة» اثر اخرى، دون ان تمتلك اية واحدة منها الثبات، فان بعض الروايات لاتمتلك نهايات. يقول توني، في نهاية رواية جودي بلوم التي ظهرت في ١٩٧٣ : «ومرة اخرى، ربما لن افعل.» في عدم اقلاعه عن عادة التلصص على فتاة تقوم بخلع ملابسها. اما اوكس في رواية جون ني John Ney «اوكس، قصة صبي في القمة OX, The Story of a Kid at the Top (١٩٧٠)»، فبعد زيارته وابيه الغني الذي يشعر معه بالتغريب، يقرر ببساطة ان «لاشيء يتغير».

اما في روايات الاطفال الأكبر سناً، فان النهايات توحي بان الطريق الطويل للشفاء لم يبدأ بعد، او انه في بدايته. ويهجر شين في رواية بول زندل «عزيزي» فتاته ليز، الحامل، بعد جدل حاد مع ابيه الفظ والساخط. وروجر في رواية كن پلات «الصبي الخفي The Boy Who Could Make Himself Disappear (١٩٦٨) يخضع لمعالجة نفسية، المحصلة غير الواضحة المعالم. والفتاة ذات السنوات العشر في رواية ماريلين ساكس Marilyn Sachs «بيت الدب The Bear's House (١٩٧١)، تحاول ان تهتم باخيها الصغير والمولود حديثاً، بينما كانت تحاول ستر انهيار امها، وتظهر في النهاية وهي على وشك ان تدخل بيت الدببة الثلاث على المسرح المدرسي ـ وسايكولوجياً، على الاقل، حيث اللااخلاص. وتميل النهايات في الروايات المكرسة للاطفال الاصغر عمراً لان تستند على التغييرات الاعتباطية والسايكولوجية المفاجئة، او لان تبدو وكانها ضمادات اسعافية لجروح خطيرة وليست علاجات حقيقية تتم من خلال نظرة اكثر نضجاً او نوع من الاصلاح. اما «دنكي لا تتفاهم!» يجبرها ابواها على الذهاب الى اوربا لتشجيعها على اتباع الحمية، تاركين الانطباع من ان نفسيتها وجسدها سوف ينتظمان دون بذل اي مجهود من جانبها. اما انطونيا في رواية نورما كلين «اعترافات طفل وحيد Confessions of an Only Child (١٩٧٤) » فانها تتواءم مع الحس بالضغينة مع فكرة وجود اخت صغيرة الى جانبها، وبريت في رواية كلين «امي، والرجل الذئب وانا Mom, the Wolf Man and Me (١٩٧٢) ـ في انقلاب غير متوقع ـ تتقبل حقيقة زواج امها.

وثمة حادثة تنقلب دوماً لتؤثر في خلق تحول عجيب في المظهر الخارجي وظروف البطل المتقلقل، والتي تتمثل بالموت. وترادف الموت (وليس مشاهد الموت) يكون مذهلاً، مع الأخذ بنظر الاعتبار ان ٩٥٪ منا يصلون في مرحلة النضوج دون ان يمروا بتجربة الموت داخل العائلة.[٣] انه

الموت الذي يكون قوة قاهرة عليا dews ex machina ـ تستلب شخصاً غريباً، لايمت للاسرة بصلة، والذي معه يكوّن الطفل علائق حميم، والعون الذي لم يات من الابوين. فكان على البواب في رواية كونستانس غرين Constance Greene «فتاة تدعى آل A Girl Called Al (١٩٦٩) والسيد بيغناتي في رواية «الخنزير The Pigmam» والمعلم السكير في رواية بربارة فيرسيا «حارس الاحلام The Dream Watcher »، واللوطي المتوسط العمر المتوحد، في روايةايزابيلا هولند «رجل بلا وجه»، كان عليهم جميعاً ان يموتوا لكي يتساوق الاطفال، الذين كونوا علاقات حميمة معهم، مع انفسهم. فيعامل هنا الموت باعتباره مشكلة مزعجة نوعاً ما، و «مخففة» ـ منزوعة النصل؛ قلما تتاثر نفسية الطفل وانشغالاته الذهنية بهذه التجربة. ففي رواية «فتاة تدعى آل» يصور موت البواب وكانه «موت طيب، موت سعيد»؛ ويكون نقطة انقلاب في تقبل آل لذاتها.

وفي روايات اخرى يترك الكبار الاطفال ليقاسموا الضيم لوحدهم (كما في «اقرع درح السلحفاة» Beat The Turtle Drum (١٩٧٦) » لكونستانس غرين او ليتوصلوا الى تفاهم مع الموت اكثر من الكبار ، كما يفعل غروفر في رواية «غروفر Grover (١٩٧٥)» لفيرا وبل كليفر Vera and Bill Cleaver ـ لكن مهما ختم الموت حياة هؤلاء الناصحين المتشردين، الا انهم يقدمون حل العقدة de'nouement التي تنهي كل التشوشات والشكوك الذاتية. انهم يمكنون الاطفال على اكتشاف ذواتهم» ـ وهو الحل الذي يتوقعه اغلب القراء الشباب.

وفي كل مضامير الكتابة، يبرز ثمة خيّر وشرير ومعتدل ـ وتتحاشى القلة من الروايات الاجتماعية وبنجاح حقول الالغام ذات الكليشيهات الجاهزة لتغدو شيئاً اخر: رواية تستخدم كل الادوات الاسلوبية والثيمية لهذا النمط الادبي، وبنفس الوقت تحافظ على المصداقية المشحونة العواطف داخلها. وتبرز روايتا ارسولا لوغان Ursula Le Guin » ابعد من اي مكان آخر Very Far Away from Anywhere Else (١٩٧٦)، و «اهذه انت، آنسة بلو Is That You, Miss Blue (١٩٧٥) كمثالين لهذا الضرب. فكلاهما تستخدمان الزمن القصير والخلفية المحددة. تكون لوغان بمعية عالم مغلق لمراهقين، اما كير فتتناول فصلاً دراسياً لفتاة في مدرسة داخلية. وتنجح هاتان الروايتان لان ابطالهما اذكياء، مثقفون ويمتلكون حب الاستطلاع المتوهج حول الحياة، ولا يمثل اندفاعهم عبئاً على الروح، بل اهتمام بشخص ثان. والروايتان ليستا مثلين للأنانية. وتوضح لوغان علاقة الصداقة بين مراهقين (لايملك اي منهما اية مشكلة اسرية) وكيف يتكيفان لعلاقة حب دون ضغط الجنس وتدخله. انهما فقط يهتمان ويتوددان لاحدهما الآخر. يقول اوين:

«ولما التقينا ثانية، كان كل شيء مختلفاً تماماً. قررت انني احببت نتاليا، لم اقع في حبها، لاحظ انني لم اقل ذلك؛ قد قررت انني احببتها.»

وتغدو النهاية قاتمة بنفس الدرجة التي تتفاقم فيها العلاقة: فكل منهما يذهب الى كليته الخاصة. الا ان هذه الرواية القصيرة (٩٤ صفحة) ماتزال تحمل قصة حياة باكملها. ويعرف احدنا اي نوع من البالغين سيكون كل من اوين ونتاليا.

والآنسة بلو معلمة كبيرة السن، ذكية، طردت من وظيفتها بسبب غرابة امرها ـ وتغص مجموعة من الفتيات المراهقات في المدرسة الدينية الداخلية، والتي تكون محور القصة، بمشاكل خاصة، وتعبر عنها بتراكيب مرحة وتعليمية، وهي بحد ذاتها نموذج للرواية الاجتماعية للابطال الأكبر سناً. تقول كارولين كاردميكر عن سبب وجودها في مدرسة تشارلز:

«ابنة الواعظ.» كانت ترسم الحروف باصبعها فوق السخام المتراكم فوق شباك القطار. «انا ابنة الواعظ، ذات حاصل الذكاء العالي، وذلك يعني انني حصلت على زمالة دراسية. وثمة اسباب تبرر سبب التحاق شخص ما في هذه المدرسة: كنت المتميزة على اقراني، وهو ما يثير لدي الشفقة. فقد اكون ذكية وسوداء، او ذكية شرقية، او ذكية وابنة عامل مهاجر. لكنني كنت اسوأ من ذلك كله، فانا ذكية وابنة واعظ، وهذا يعني اصلاً انني عالة. حتى انني ارتدي سترة فضفاضة مستعملة.»

وعلى الراوية فلاندرز براون، ذات الخمسة عشر عاماً، والابوين المطلقين حديثاً، ان تخلق التكيفات المناسبة لحياتها. الا ان معظم الفتيات استطعن ان يَرَين خارج حياتهن، ويواجهن حباً لكل ماهو شاذ.

واقترب كلا الكتابين من المفاهيم المتخيلة وبالاخص النظرة الحلوة ـ المرة عن النضوج في رواية سالنجر «حارس الجاودار» اكثر مما فعلت الروايات الاجتماعية الاخرى،

والتي تكون معرّفة بالذات، وتمتلك وضوحاً تاماً في الفكرة واللغة. وغالباً تمنح الروايات الاجتماعية ابطالها صوتاً زاعقاً ومهذاراً يصعب من خلاله ايصال التنوير. انها مجرد مَراثٍ تتقرفص فيها اللغة العامية التي تكون سطحية وتتمركز حول الذات.

ويلاحظ احدنا ان تلميح العمة سوزان في رواية بينيلوب لايفلي «البيت وسط حدائق نورهان The House in Norman Gardens»: («فقط اولئك الذين لايصغون ابداً والذين يجدون انفسهم متورطين من حين لآخر.»
«لماذا؟»
قالت عمتي: «لأن من البلادة الا تجد في راسك وانت تكبر الا صوتك. شيء مضجر.»)

التغريب، العداوة، الأنوثة egocentricity، والبحث عن هوية، الهزء بالاعراف ـ اثارت كل هذه السمات اهتمام وتعاطف الصغار ومنذ الستينات. تلك كانت فترة رد فعل عام ضد السلطة، عبرت عن نفسها من خلال حركات الاحتجاج واشكال متنوعة من التمرد تركزت على تراكمات من اللاعدالة واللامساواة وتكشفت حتى الان الحاجة المكبوتة للامان والصراحة في العلاقات ـ حاجة الاطفال الغريزية والتي خاضها الكبار بشكل فعال. وواجهوا تركيبات القوى بكل انواعها ـ في الحكومة، وفي التربية وفي العائلة داخلها. وكان استقرار الحياة الاسرية خطا ثابتاً في ادب الاطفال الى ان جعلت التحولات في اساليب المعيشة والمواقف المحررة للستينات هذا التقليد يبدو ميثولوجياً. ويقدم مجتمع، حيث تتخذ الادوار والمستويات وتتساند، شكلاً واضحاً من الطمأنينة للطفل. وقد يجلب الحكم الذاتي، رغم كونه محفزاً، معه القلق، وتلك هي القوة المولدة وراء الروايات الاجتماعية. وربما تكون اعادة الطمأنينة التي توفرها الروايات في التعامل الصريح مع المشاكل المخبوءة الان السبب الرئيس في شعبيتها. والسبب الآخر هو العداء للكبار. انهم يستغلون الاحباطات والاستياءات ـ المتزايدة حيث فقدان الرعاية او العطف ـ اللتين يشعر بهما كل طفل من خلال عملية التكيف الاجتماعي. ولا تكون الشخوص الرئيسة داهية وغضبى على الدوام وحسب، بل شاعرة بالوحدة في عالم عدائي، قلما تمتلك سند الابوين والاقارب والمعلمين او المرشدين الروحيين. ومن ناحية اخرى تعارض باستمرار قيم الابوين (ان كانت لهما قيم) باعتبارها غاشمة وبالية. اربط بين هؤلاء المقوّمين والآباء المسؤولين عن كل المظالم ـ التي تقلب الاعراض المتزامنة والطفولة من ان اي شيء سيء يحدث في الاسرة مردّه الطفل ـ سيكون لديك خليط من عناصر ادبية لايقاومها الطفل الاكبر او المراهق.

وثمة اسباب ثانوية عديدة تساعد في شعبية هذه الكتب في حالات حيث يعاني منها القراء من نفس المشاكل المعروضة، يفترض ان يدركوا انهم ليسوا الوحيدين الذين يمتلكهم مثل هذا القلق المشروع. وبالمقابل، بالنسبة للاطفال الذين يعتبرون انفسهم ابطالاً، تبقى جاذبية الشخص الشاذ في الحوادث الخسيسة الموصوفة، او امتلاك الفضول او حتى الشبق الذي اشبعته النقاشات الواقعية للموضوعات الحساسة. وثمة جاذبية اخرى تكمن في اللغة والاسلوب ـ او بكلمات اخرى اللغة البسيطة «الملازمة»، وغياب الاسلوب «الادبي» ـ واللتين تجعلان المضمون مقبولاً على العموم. ان تحاشي اي من مثل هذه الارباكات كالتقاليد الادبية والتفاصيل اللسانية، تواجه مثل هذه الكتب مشكلاتها بشكل مباشر وذلك بواسطة تقليد خاص بها : السرد العامي بضمير المتكلم لطفل مدرك؛ وظهوره يمتلك احتمالية التصديق والموثوقية.

الا ان هناك عاملاً آخر لشعبيتها: التكيف الذي وفره التلفزيون ـ مسيرته في تقديم المفردات والصور التي تغرق المشاهد اللانتقائي بصورة واقعية عن الحياة وبمظاهرها السطحية. وتتطلب الرواية الاجتماعية، بمضامينها المحلية الحادة، وافتقارها الى الخلفية والعمق، وطغيان الحوار، تكيفاً من قبل المتفرج التلفزيوني المدمن. وبالحقيقة، فقد تحول قسم من هذه الروايات الى دراما تلفزيونية.(٤)

ورغم سطحيتها وضيق افقها، الا ان الرواية الاجتماعية رسمت تاثيرها الذي بدا جلياً في التخوم الخلاقة لادب الاطفال المليء بالخيال. ولتحرير الاطفال من المفهوم المثالي عن الطفولة، فقد تواجه الاطفال بمشاكل ليست من صنعهم ـ وعلى عكس المعضلات التي نشات عن قصص المغامرات الجريئة في الماضي ـ لكن مع الشعور بالانسجام معها. وهذه الاهتمامات، السوسيولوجية والسايكولوجية افردت الشخوص الى درجة لم تكن معروفة سابقاً. وبدا كتّاب الستينات فقط بتوكيد الاسلوب الذي يمكن بواسطته تبديل الشخصية والاحساس بالنفس متى ما بلغ الصدع السايكولوجي أوجه. ويجد بعض الابطال جسوراً

يعبرونها؛ بينما يسقط آخرون. وفي كلتا الحالتين تتغير الشخصيات الى مدى ذي تناهٍ يختلف نوعاً ما في «النضوج» البسيط والمرح الذي مر به الاطفال في الكتب السابقة. ويُلوِّن هذا المدخل في معالجة الشخصيات كافراد وجعلها شديدة الاحساس بمحيطها في ادب الاطفال الحديث، حتى ان الرواية التاريخية التي تبحث في الحرب الاهلية الامريكية «تاتي الرياح بما لاتشتهي السفن Hew Against Grain (١٩٧٧)» لبيتي كمنغر Betty Cummings لاتركز حول الحوادث الخارجية بل على الشخصية الرئيسية الاستبطانية ومشاكلها الخاصة الناجمة عن الحرب؛ انها ليست حربية، وتشمل على مشهد اغتصاب. اما رواية موللي هنتر Molli Hunter «صوت عربات»، فانها تبحث في استحواذ فتاة صغيرة لفكرة الموت: (جو من الكآبة تهيمن على ادب الاطفال الحديث ـ وهي ميراث آخر للرواية الاجتماعية.)

وطالما استجاب ادب الاطفال للتحولات في المواقف والقيم الاجتماعية، الا ان الانتاج الكمي للرواية الاجتماعية، وسرعة تقبلها عجّلا في عملية التحول. أيةُ سمةٍ جديدة ستقدم نفسها لاطفال اليوم، الذين، كما قيل لنا، يتقبلون قيم ابائهم من الطبقة الوسطى، على عكس ما فعله اسلافهم القريبون؟ ومهما واجه الكتاب من تحول في المواقف، فاننا متاكدون انّه خلال عقد ونصف قد تغير عالم ادب الاطفال بالفعل أساساً ـ والى الابد.

الهوامش

1 — Karl Bjarnhof, The Good Light, tr. Naomi Walford (London, 1960), p.157

2 — 'More Realism for Children', Top of the News, xxxi (April 1975) p.309

3 — World Book Eneyclopedia (1978), vol. V, p.53.

٤ ـ مثل «بنزا» لجون نيوفيلد، و «هل انت لوحدك في الدار» (١٩٧٦) لريتشارد بيك، و «اذهب وسل اليس» لكاتب مجهول (١٩٧١).

● عن كتاب

Readings on Children's Liteoture
Edited by : Sheila Egoff
and Gordon Stubbs
Oxf — Uni — Press, 1980
p. 356 — 369

قصائد ليلية

مجيد الموسوي

١ . رائحة

للبحر رائحة السفر ابداً
وللاغاني رائحة الابتهالات والعذاب
وللزمان رائحة الموت
ولكِ رائحة
الحب.

٢. سفر

لا تقولي انتهى كل شيء
فلنا الارضُ، والنهرُ، والمنتهى
ولنا العالم المشتهى
ولنا بيتنا والعيونْ
ضحكنا في العيونْ
سرنا في العيونْ
حزننا في العيونْ
لا تقولي انتهى كل شيء
فلنا حبنا
حبنا
في امتداد الغصونْ

٣. رؤيا

أحياناً أصغي لحفيفِ الورق المتساقطِ
في آنيةِ الصبحِ فيملؤني، إحساسٌ
أنَّكِ تقتربين من النافذةِ المفتوحةِ
حتى يمسح ثوبُك وجهي فأفيقُ،
افيقُ،
افيقُ
تُرى هل في الورقِ المتساقطِ لونٌ
منكِ ورائحةٌ، هل في ثوبك سرٌّ؟
احياناً
أشعر أنّك تقتربينَ فأُصغي لحفيفِ
الثوبِ القادمِ، هل أُمسكُ في
رجفةِ ثوبك سّراً؟ او في رائحةِ
الورق المتساقطِ؟
هل أُمسكُ سراً؟
وتغيمُ الرؤيا!

٤. نوم مضطرب

لو
يأ
تيني
النومْ
لو أوجز هذي الأيام بيومْ
لو تذهب عني تذكاراتي وتغيب الافكارْ
لو تدفع عني هذي الكاس
وترفع عن صدري
هذي النار
لو تأخذ مني هذا القلبَ
فلا أحتار.

٥. شوق

كم يساورني هاجس للحديث القديمْ
والحوار القديمْ
حيث تبقى لنا
المائدة
سرّها والقماش الذي يزهر النجم فيهْ
سحرها والشراب الذي نشتهيهْ
حيث نبقى نحاور في النسمة العائدةْ
لغةً للنهار الذي نرتضيهِ
وللنجمة الخالدةْ!

٦. قلق

بانتظار القرنفلة القادمةْ
كنتُ اسلمتُ سَري
وقبعتي
وصلاتي
بانتظار القرنفلة الباسمةْ
كنت اوقدت ناري
واشعلت قلبي
وحبي
بانتظار القرنفلة النائمةْ
كنتُ فتّحت للحلم نافذةً
وقرىً
ومدائنْ
في جنةٍ حالمةْ

٧. لمسات

ايُّ يدٍ رحيمةٍ تمسحُ عن جبيني
غبار هذا العالم الضنينِ
ايُّ يدٍ طيبةٍ تعيدُ لي حنيْني
وتكشف السرَّ الذي ضيعتهُ في غربة الليلِ
وفي متاهةِ النهارْ
ايُّ يد تعرف كم اثلجني الفراقُ
واستبدَّ بي
تعرفُ
كم ارهقني الدوارْ؟

محيي عيسى الصقر

الواقعية الحديثة تغطي كل مظاهر النشاط الانساني



اجرى الحوار : ياسين النصير

• بوصفك احد القاصين الرواد الذين طبعوا القصة العراقية بشيء من الواقعية هلا حدثتنا عن هذه البداية ؟ والمعين الذي آستقيت منه تجربتك ؟

- البداية لا تختلف كثيراً عن كل البدايات .. غير أن الظرف الذي كنا نعيشه (أواخر الاربعينات وآوئل الخمسينات) كان ظرفاً ذا طبيعة خاصة .. يفرض نمطاً معيناً من الكتابة .. تلك التي تعري وتستفز . اية قصة تتحدث عن هموم الكاتب الذاتية ، التي لا تعني الآخرين ، او تتناول موضوعاً لا علاقة له بما يجري في الواقع ، كانت تبدو نشازاً . كان الكاتب والشاعر والفنان محكومين بالظرف العام .

محاولاتي الأولى بدأت نحو عام ١٩٤٨ ، ونشرتها داخل القطر . كانت «الأديب» و «الآداب» من المجلات المهمة في حياتي . فيهما قرأت لقصاصينا المبدعين عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي ، وتعرفت على نتاجات عدد من كتاب القصة القصيرة العرب الجيدين مثل شوقي بغدادي وسعيد حورانية . وفيهما أيضاً أخذت انشر أكثر محاولاتي القصصية . من هذه المحاولات قصتا «مواطن جديد» و «بكاء الاطفال» اللتان ظهرتا في «الاديب» عام ١٩٥٠ .

أما المعين الذي استقيت منه تجربتي فهو الحياة التي كنا نعيشها .. احتكاكي الدائم بالناس بحكم اشتغالي في اعمال واماكن مختلفة ، وكذلك ما توفر لي من مصادر للأطلاع .

• انت قاص مقل في كتابة القصة القصيرة ، وطوال تجربتك لم اجد لديك اكثر من ٣٥ قصة قصيرة ، ماالسبب في ذلك ؟ وهل تعتقد ان كتابة القصة عمل شاق وغير عادي ؟ أم انك لا تتعامل مع اي حدث كان إلا بعد ان يختمر ؟

- يقول الروائي الكبير تولستوي «اذا أراد الكاتب أن يكتب عملاً ابداعياً ما ، ولكن كان بوسعه أن لا يكتبه فمن الافضل ان يتخلى عن فكرته به وعلى هدي هذه النصيحة أحاول ان لا اكتب لمجرد الرغبة في النشر ، وانما أكتب فقط حين أشعر ان الكتابة اصبحت أمراً ملحاً . انني أحمل في رأسي ؛ منذ سنين أفكاراً لعدد من القصص ، ولكنني أحس أن ثمة شيء - لا اعرف ماهو على وجه التحديد لايزال ناقصاً ، وانني أن أجبرت نفسي الآن على وضعها على الورق فسوف تولد شوهاء . لذلك فانني اتركها تاخذ وقتها ، فاذا كانت تستحق أن تكتب فسوف يجيء اليوم الذي تفرض فيه نفسها ، وإلا فسوف تذوي وتموت غير مأسوف عليها .

أعرف جيداً انني مقل .. وبالوتيرة التي أكتب فيها لن يكون عندي الكثير من القصص ، لكنني غير معني بالكثرة اطلاقاً .

• هناك راي شائع ان القصة القصيرة الخمسينية ما كان لها ان تصبح جديدة وتجريبية لو لم تخرج على المنهجية الأجتماعية . ما مدى صحة هذا الراي ؟ ثم الا تعتقد ان التشبث بالفنية على حساب الوعي الاجتماعي خروج هو الآخر على مشكلات الناس وهمومهم ؟

- حين نطرح المسألة بهذا الشكل فاننا نفترض ، مسبقاً ، أن هناك تناقضاً بين ضرورة توفر شروط فنية في أي عمل ابداعي وبين تناول مشكلات تهم الناس ، كمواضيع لمثل هذا الابداع . واعتقد ان مثل هذا الرأي قد تولد مع الزمن نتيجة قيام بعض كتاب القصة ، باهمال الشروط الفنية اللازمة ، في بعض ما كتبوا من أقاصيص ، تعالج هموم المسحوقين من الناس ، تحت ضغط ظروف معينة من تاريخنا السياسي . ان كتابة قصيدة أو قصة أو رواية تعالج هموماً اجتماعية في

حتى نشاط معارض ليست أمراً مقتصراً على كتاب القصة الخمسينية ، أو على العراق فحسب . فمثل هذا الأمر نلاحظه في بعض أدب دول العالم الثالث في فترات نضالها السياسي من أجل التحرر والاستقلال ، حين يصبح الأدب أقرب الى الصحافة . وليس العيب في المواضيع التي يختارها الكاتب ، وانما العيب في طريقة التناول . واذا كانت القصة الخمسينية قد أصبحت جديدة وتجريبية كما تقول فليس مرد ذلك الى أن الكاتب الخمسيني قد أعرض بوجهه عن الهموم الاجتماعية وراح يكتب عن همومه الذاتية مثلاً ، بل السبب ، في تقديري ، هو انه أخذ يسعى الى تطوير أدواته ، وراح يكتب بروية وحذر مراعياً الشروط الفنية للابداع القصصي والروائي . ان تشبث الكاتب بمثل هذه الشروط لا يمكن أن يشكل خروجاً على هموم الناس اطلاقاً . على العكس فان توفر الشروط الفنية في أي عمل ابداعي هو الشيء الوحيد الذي يمنح مثل هذا العمل قدرته على التأثير وديمومته وبالتالي جدواه .

● لماذا بقيت نماذج من القصة الخمسينية حية الى الآن بما فيها قصصك ؟ هلا توضح بشيء من الأيجاز للقارىء وللقاص الشاب الكيفية التي تبقى القصة فيها حية لزمن طويل .

ـ لعل ما جعل نماذج من القصة الخمسينية تبقى حية حتى الآن هو أن هذه النماذج عالجت هموماً وان كانت في ظاهرها محلية ، الا أنها ذات طابع انساني شمولي ، ونجحت ، الى حد ما ، في تصوير مشاعر وهواجس يتفهمها أكثر الناس . ان قصة تشيخوف عن ذلك الحوذي الذي راح يشكي همه الى حصانه حين لم يجد أحداً من الناس يصغي اليه بقيت وستبقى حية لأمد طويل لأنها تعالج مشاعر انسان بائس ووحيد .. مشاعر نتفهمها جميعاً ونتجاوب معها .

وقياساً على ذلك فاننا اذا أردنا شيئاً من الديمومة لما نكتب فعلينا أن نكتب عن شيء يترك صدىً في نفوس الآخرين . وليس شرطاً أن يكون الموضوع الذي نتاوله كبيراً .. يكفي هاجس بسيط يحرك مشاعر القارىء ، ويخلف في نفسه أثراً ، ويدفع به الى قليل من التأمل . المهم هو طريقة التناول .. الشكل ، فبدون الشكل الملائم الذي يجعل القارىء يقبل على قراءة العمل بشوق ، تموت انبل المواضيع .

● هل استنفذت الواقعية أدواتها بحيث جرى تجاوزها والتعلق بسواها ؟ ام ان قصوراً فكرياً واضحاً لدى البعض من القاصين بقدرات الواقعية الهائلة هو الذي جعلهم يهربون الى غيرها ؟

ـ الواقعية اليوم ، كما هو معلوم ، لم تعد محصورة في حدود ما كان يسمي بالواقعية الانتقادية او الواقعية الأشتراكية ، فهي بنماذجها وتطبيقاتها الحديثة تغطي كل مظاهر النشاط الأنساني بما في ذلك ما يبدو لنا رمزياً أو خيالياً . وبهذا المفهوم فان الواقعية الجديدة تتسع لكل الاقلام . أما لماذا يختار البعض الأغراب فهو أمر لا أدريه حقاً . غير انني بصفتي شخص يحاول الكتابة أؤمن بحرية الكاتب في اختيار النمط الذي يستريح اليه وكقارىء أتمنى أن ينتج مثل هذا الجهد في تجاوز الواقعية شيئاً جديراً بالقراءة .

● لنتحدث عن الموضوع الأساس الذي يدفعك لكتابة القصة ، فانا اعتقد انك لا تتعامل مع الحدث إلا وهو موشك على النهاية ، بمعنى ان الحدث يكتمل خارج القصة ثم تاتي لتسجل لنا فنياً كيف انتهى ، قصة القلعة والقارب ، قصة الحصان ، قصة من الذي يصلي على الميت ، قصة الحروف المطفأة ، قصة وجه حنة ، قصة امراة تجلس على الرصيف ... الخ.

ـ ان ما تقوله صحيح . واعتقد ان السبب في ذلك يعود الى انني اعتمد التكثيف عند الكتابة .. تكثيف الفعل ورد الفعل . وبناء الحدث منذ بدايته حتى نهايته يستلزم كلاماً كثيراً ، وهو في رأيي يبدو الشحنة التي تمتلكها القصة . فالقصة القصيرة ، في تقديري ، يجب أن تكون مثل قصيدة صغيرة .. كلمة زائدة واحدة تقضى عليها . ما يهم حقاً هو تصوير الحالة ، أو ـ في بعض الاحيان ـ لحظة الشد ولقاء الاضداد في أقل ما يمكن من الكلمات . لذلك تراني أميل ـ في العدد القليل من الاقاصيص التي كتبتها ـ الى تناول الحدث وهو موشك على الانتهاء نهاية لا سبيل الى ردها .. مثل قدر محتوم . وما أفعله في العادة هو استرجاع لما حدث ـ في بضع لمسات سريعة ـ لايضاح الصورة . أما جسد القصة فيتكون ، في الغالب ، من دوران حول المحور (دوران في أرض الأسى) ، اذا جاز لي أن استعمل مثل هذه العبارة .

● ثم الا تلاحظ ان معظم ابطالك ممن جربوا وخبروا الحياة ، ويبدو كهولاً ، بمعنى انك لا تنس ماضي الشخصية مهما كان مختفياً ، والحاضر شاحب دائماً ؟ لا اعني بالحاضر الزمن المعاش بل حاضر الشخصية .

ـ من الأمور التي تثير في نفسي الشعور بالحزن والمرارة الجحود الذي يلقاه كبار

السن في زحمة حياتنا الحاضرة . ان عدم الوفاء سلوك بشع ينم عن بلادة روحية ان جاز مثل هذا التعبير . وحين الحظ مظاهر هذا السلوك في الحياة من حولي فانها تثير نفوري فأتعاطف مع من يقع عليهم مثل هذا الحيف .. كما في قصتي «حيرة سيدة عجوز» و «الحصان» والذين يقع عليهم الحيف هم في العادة الأشخاص الذين عاشوا زمناً اطول ، وتعبوا أكثر في سبيل الغير . فالشباب ، بحكم سنهم وظروفهم ، يقعون في الغالب في الطرف الذي يتلقى العون . ولايعني هذا ان الشباب لا يتعرضون للجحود من الآخرين ولكن الكهول أكثر تعرضاً للأذى ، كما ان وقعه عليهم يكون اكثر ايلاماً لانهم لا يملكون دفاعاً .

أما انني أجعل حاضر الشخصية شاحباً فلا اعتقد ان هذا صحيح . أظن ان مثل هذا الانطباع يجيء نتيجة الأيجاز في عرض حاضر الشخصية . والسبب هو انني بعد كتابة المسودة الأولى احذف كثيراً مما كتبت ولعل غيري لا يحبذ هذه الطريقة ، ولكنني مقتنع بأن الأيجاز أحسن .

* كتبت رواية قصيرة ، قرأت مسودتها فكانت رائعة بحق . هلا حدثتنا عن القدرات الفنية والفكرية التي تمتلكها الرواية القصيرة . ثم ألا تعتقد أن خلو أدبنا منها سبب في ضعف الرواية الطويلة عندنا ؟

- الرواية القصيرة تكون ، في العادة ، ذات محور واحد ، وتتضمن عدداً قليلاً من الشخوص . وباستطاعتك أن تقرأها في جلسة واحدة أو جلستين ، وهي من هذه الناحية تتماشى مع ظروف العصر . ومن مميزاتها ان الكاتب يأمن فيها خطر التشتت وضياع الهدف ، فهو يستطيع أن يختار لها الشكل الذي يريده في شيء من السهولة ، وأن يحافظ فيها على وحدة الرؤية ، خصوصاً اذا كان هذا الكاتب يبدأ محاولاته الأولى في كتابة الرواية . وهي على عكس الرواية الطويلة التي تتطلب تخطيطاً أكثر تعقيداً ، كما ان تعدد الشخوص والمحاور الثانوية فيها يستلزم حذراً ودراية بشروط الفن الروائي تمكنان الكاتب من الأمساك بكل الخيوط المتشابكة والوصول بمشروعه الروائي الطويل الى نهاية مقنعة .

أما سبب خلو أدبنا من الرواية القصيرة فهو يعود ، في جانب منه - حسب ظني - الى ان البعض ممن يحاولون الكتابة عندنا يعتقدون ان قيمة الأثر الادبي تكمن في حجمه ، فكلما كانت الرواية ضخمة كانت أفضل . وتحت تأثير مثل هذا الاعتقاد تراهم يثقلون نصوصهم بالعديد من الشخوص والمحاور الثانوية والاحداث التي لاضرورة لها ، وكذلك بفيض من كلام الهدف منه تسويد المزيد من الصفحات .

أن عدداً من الروايات التي صدرت عندنا ، والتي أتيح لي أن أقراها هي في الواقع روايات قصيرة (ان لم تكن قصصاً قصيرة) عمل مؤلفوها على تحميلها بالزوائد لكي تبدو على هيئة روايات طويلة ، دون أن يدركوا بانهم ، في الحقيقة ، قد أضاعوا بمثل هذا العمل بذرة قصة قصيرة جيدة ، أو رواية صغيرة كان من الممكن أن تكون جيدة .

* ما هو انطباعك الآن عن الرواية العربية خاصة وانها تجاهد للخروج على منهجية نجيب محفوظ . هل حدثتنا بشيء من الايجاز عن المنهجية التي ترغب في كتابة الرواية على أساسها .

- في تقديري ان الرواية العربية في الوقت الحاضر يتنازعها تياران . أحدهما يسعى باخلاص الى تطوير نهج الكاتب العربي نجيب محفوظ - الذي كان له فضل لا يمكن أن ينسى - في تأسيس رواية عربية واقعية حديثة - دون الابتعاد عن واقع مجتمعنا العربي بكل تطوراته ومستجداته . والتيار الآخر يغرق في محاولات تجريبية متطرفة ليس لها من سند في الظروف التي نعيشها .. محاولات على شكل تمارين في اللغة أو في البناء ، لا احسب انها تعيش طويلاً .

اما اذا أتيح لي أن أجرب حظي في محاولة ثانية فسوف أكتب بلغة بسيطة واضحة ، وفي سرد موجز ، قدر الأمكان ، رواية تنطلق من معطيات واقعنا المحلي ، تكون نابضة بالحياة على امتداد صفحاتها ، وأجعل لشخوصها القدرة على ترك تأثير يظل عالقاً لبعض الوقت في ذهن القارىء أما البناء فأنت ليس بمقدورك أن تقرر شكله مسبقاً فكل رواية تفرض اسلوبها ، ولا توجد قاعدة ثابتة .

ما هو تقييمك لكل من التكرلي عبد الملك وغانم الدباغ ونزار عباس وروزنامجي باعتبارهم أبرز كتاب المرحلة تلك ؟

- اسمح لي ان اعطي رأيي كقارىء .

ان القاص والروائي التكرلي هو الآن ، في تقديري ، أبرز كاتب قصة ورواية عندنا . وقد قلت مثل هذا الكلام في مناسبات سابقة . انني معجب كثيراً بروايته (الرجع البعيد) التي تضاهي احسن ما كتب في حقل الرواية . وقد

اكتشفت عنده مؤخراً اهتماماً مخلصاً بكتاب القصة من الشباب فهو يمنحهم الكثير من وقته . وهذا جهد مضاعف يساعد على نشوء قصة شابة متطورة .

أما عبد الملك فهو الكاتب الذي شق الطريق للقصة الحديثة في العراق واخرجها من نمطها التقليدي السابق . ان مجموعته . «ذيول الخريف» التي صدرت عن دار الشؤون الثقافية موخراً تضم نخبة من أهم ما كتب من اقاصيص وتعطي القاري صورة واضحة عن جهده القيم في هذا المجال .

القاص غانم الدباغ هو احد من قصاصي الخمسينات المجيدين .. كتب العديد من القصص الجميلة المعبرة .

قرأت له باهتمام روايته القصيرة «ضجة في الزقاق» وددت لو استمر في الكتابة ، ولكن يبدو أنه انقطع عن الكتابة أو لعله يكتب ولا ينشر .

القاص نزار عباس كتب قصصاً عذبة بأسلوب شاعري شفاف ، غير انني لم أقرأ له شيئاً جديداً منذ فترة طويلة .

محمد روزنامجي : الذي أراه هو أن القاص روزنامجي بذل جهداً مخلصاً في كتابة القصة ، وكتب قصصاً عديدة ، غير انه للأسف اختار أسلوباً في السرد يعتمد التكرار الممل للكلمات .

ومن أوليات أي عمل ابداعي ـ كما هو معروف جيداً ـ أن يكون العمل متضمناً ، قبل كل شيء آخر ، عنصر تشويق يشد المتلقي ، أما اذا كان الضجر هو ما يحس به القارىء أو السامع أو المشاهد فتلك دلالة واضحة على وجود خلل لابد من الانتباه اليه . يبدو لي ان القاص روز نامجي لم ينتبه الى هذا الخلل حتى بعد ان حاول معاودة الكتابة في وقت متأخر .

* الى ماذا تعزو غياب التاريخية من معظم القصص التي نقرأها ؟ هل هو ضعف في مخيلة القاص ، أم أن القصة القصيرة اذا ارتبطت بتاريخ ما ضعفت ؟

ـ ان أي عمل ابداعي يولد ضمن زمن ، ويؤرخ بشكل من الاشكال لروح العصر الذي أنتج ذلك العمل . بهذا المعنى لا يوجد غياب . لكن ما تعنيه أنت هو التسجيل التاريخي للاحداث في صلب العمل . في القصة القصيرة المجال محدود . أنت تستطيع بالطبع أن تضع قصتك ضمن زمن له أهمية تاريخية ، أو أن تأخذ حدثاً تاريخياً صغيراً و تبني عليه ؛ ولكنني لا اعتقد دور المؤرخ . من يريد أن يقرأ شيئاً عن التاريخ لديه كتب التاريخ فهي أقرب الى الدقة .

هل أن غياب التاريخية من القصة دليل على ضعف مخيلة القاص ؟ لا أعتقد . ربما كان العكس هو الصحيح لأنك حين تبني عملك على ركائز تاريخية فأنك تنطلق من أسس ثابتة حيث يكون دور الخيال مقيداً باستثناء التفاصيل . وهذا بالطبع لا ينطبق على من يتناول شخوص التاريخ وأحداثه المهمه لكي يقدم لنا ، من خلالهما ، رؤية جديدة .

* كيف تنظر الى فنية القصة القصيرة ؟ هل مازالت تحتكم الى شروطها الفنية القديمة أم جرى تحول ما عن هذه الشروط ؟

ـ أنت تعرف جيداً ان هناك آراء تقول بعدم أهمية الحبكة والشخصية والحدث والزمن في القصة والرواية ، وانها بناء من الكلمات ليس الا ، وأن القصة هي لوحة ، واذا كانت تكشف شيئاً فهي تكشف عن علاقة الانسان بالاشياء من حوله .. الى آخره . أنا شخصياً لست متأثراً بمثل هذا الكلام ولازلت أؤمن بأهمية الشخصية الانسان وهمومها وعلاقاتها بالناس . هذا من جهة. ومن جهة اخرى انني اميل الى الاعتقاد بأن الشروط الفنية الاساسية لكتابة القصة القصيرة لاتزال قائمة .. مثل ضرورة وجود بؤرة يدور حولها العمل .. ورؤية فكرية مستقرة يستند اليها ، مع نوع من الاتساق في وجهة النظر ولحظة تأزم وكشف .. وسرد مشوق . وأنت بالطبع حين تكتب لا تقول لنفسك انني سوف اعتمد هذا الشرط أو ذاك انما تسترسل في الكتابة بحكم التجربة والمران فيأتي عملك وفق بعض أو كل هذه الشروط . وقليلة هي القصص التي تخلت عن هذه الشروط واستطاعت الوقوف على قدميها .

* ماذا يشكل النقد القصصي لديك ؟

ـ النقد القصصي نشاط ضروري يفتح على النص قنوات جديدة ومتعددة للمراجعة والتأمل . وهو فوق ذلك يؤشر الطريق للقاص ويجعله يسعى الى تطوير أدواته الفنية ؛ فالمعروف ان المؤلف يكون منحازاً الى ما كتب مثلما ينحاز اي انسان الى ثمرة جهده . لذلك فأن النقد المنصف يعطي الكاتب صورة أكثر حياداً لحقيقة عمله .

من جهة أخرى فأن الافراط في المديح ، مثل المبالغة في التقليل من أهمية العمل الأدبي ، كلاهما يضر بالكاتب . وفي تصوري ان الافراط في المديح يكون أكثر ضرراً ، خصوصاً بالنسبة لمن هو في بداية الطريق ، اذ ان مثل هذا المديح قد يجعل القاص يعتقد بأنه وصل الهدف المرجو وبالتالي فأن بذل أي جهد لتطوير نفسه ما عاد ضرورياً .

الكاف بمعنى الباء

اديب كمال الدين

اختطُّ لحزني مئذنةً واقومُ نبيّاً معجزتي الكاف
وأثرثرُ في أزمنتي المأهولةِ بالدسِّ ولا منأى
لي من نفسي
لا منأى لي من أتباعي المحزونين
لا منأى لي من أبنائي المنسيين
لا منأى لي من رغباتي المجنونةِ إلّا أنتِ
ياباءَ الدنيا، يا باب الدنيا، يا باب الله
متهمٌ قلبي بالزيفِ وأغصاني بالوحشةِ، فاكهتي بالحنظل
[التهمةُ واضحةٌ جداً لا تحتاج الى برهان
والشاهدُ مشهود]
وأورَقُ أزمنةً سَقطتْ سَهواً مِن دفترِ قلبي..
فاشاهدُ أيّاماً تنأى، أياماً تؤسَرُ غدراً،
تُلقى في احواضِ السم،
سنواتٍ تتعرّى في غرفٍ باردةٍ
بين عيونٍ مِن لهبِ الشهوه
وأراقبُ مهزلةَ الفجرِ وحيداً
والباءُ قواربُ في ماءٍ أبيض مملوءٍ بالحبُ
الباءُ لغاتٌ من عتبٍ، قبلاتٌ ملآى بالنار
والباءُ فنارْ
اسقطني الكافُ على أرضِ الطعن
[الكافُ بريءٌ جداً والتهمةُ واضحةٌ..
لا تحتاج الى شاهد]

الأسودُ احرقني بالمكْرِ وباعَ شبابي بدراهمَ معدودهْ
ادخلني بيتَ طفولتي المفقودةِ سرّاً..
وضعَ الشمسَ بكوبي..
حرّرني من هدهِد خوفي..
فاقمتُ متاريسَ الرغبةِ مجنوناً بالماءْ
والباءُ دعاءُ جسديٌّ الهمني الاخضرَ مسحورا
فاقمتُ سنينا
وبكيتُ على نارِ المأوى
الأسودُ احتاطَ لاشواقي
القى القبضَ على الباءِ المجرورةِ من فخذيها
ورماني كالكلبِ على بابِ الطرقات
فصهلتُ حنينا
ومضيتُ وحيدا
معجزتي الكاف وشعبي الباء
اشعاري الكاف واغنيتي الباء
وبكيتُ
وتذكّرتُ بأنّ الباء ستسبقُ كافي
فمتى اتدثّرُ من هذا البرد الاعجازي؟
ومتى احتاطُ لهذا الدسِّ الهولاكي؟
ومتى اغفو كرنينِ الماءْ؟
وتذكرتُ
انّ الباء ستقتلني ذات مساءْ،
ترميني بالطلقاتِ بفجرِ النخلِ العالي

انّ الباءَ ستذبحني في ليلٍ أجوف كالبحرْ
انّ الباءَ نداء
وانا اصرخُ في ازمنتي: من يومٍ حتى آخر..
من سنةٍ حتى اخرى
من قَرْنٍ حتى قَرْنْ
ابكي، اتدثّرُ بالصمتِ، واغفو
واقومُ وادعو واصومُ، أناشدُ مَنْ لا يُنْشَد
وأخاطبُ مَنْ لا يَسمعْ
مهزوماً مخذولاً مطعوناً في السرِّ ومنتصراً..
في العلنِ المُعْلَنْ
فمتى تاتي الباء؟
الا تشتاقُ لأزمنةٍ احرقنا فيها أربعةً من طيرِ الله
ودعونا الطيرَ فجاءتْ سعْيا؟..
ازمنةٍ كَلَّمَنا الحبُّ واحرقنا رَهَبا؟
ازمنةٍ مرّتْ لاهيةً في الريحْ
غسلتْ ثدييها بفراشاتِ الروحْ
[التهمةُ ثابتةٌ جداً حدّ الشك المطعونْ
والشاهدُ مجنون]
الأسودُ حاصرنا في محكمةِ الصرخاتِ طوال الليلْ
حتى جاء الفجرُ صرختُ
إني اختطُّ لحزني مهزلةً واقومُ نبيّاً معجزتي الكاف
والكافُ وحيدٌ أوحدُ من جثةِ مقتولٍ طافيةٍ فوقَ الماء.

المرأة الفرح

محمد المسلاتي

- «اتعرفهــــا؟» -
- «..........» -
- «الا تسمعــــني؟» -
- «..........» -
- «انت اخرس؟ انطق يارجل!» -

انتبهت من سيطرة المفاجاة،

مرر الشرطي يده امام عيني المذهولتين مباشرةً..

اذ ذاك ايقنت مما آراه، جثة هامدة، جسد منطرح على الأرض، ارتعشت، هممت ان اصرخ باعلى صوتي، كتمت الصرخة.

تمتمت بارتباك:-

- «من؟ انا. لاعرفها. لاعرفها..» -

دهشت. كيف انكرت انني اعرفها. تنصلت منها بكل بساطة، تخليت عنهـا في هذه اللحـظة المتكلسة بـالمـوت. غمـوض يكتنفني، دفعني الى التصرف بتسرع. انني اعرفها. ليست غريبة عني. لكنني لم أتوقع ان آراها في هذا الموقف. الحدث مباغت، مباغت الى حد الارتباك، والذهول. هذا الحشد الهائل من الاجساد البشرية المتلاطمة، المتدافعة، اخافني اجبرني على تجاهل معرفتهـا. اسئلة الشرطي، كـلاب صيد مـدربة تنطلق وراء الفريسة. تطاردها.

من دون الآخـرين اختارني، اصطادني، لاعرف لمـاذا انـا بالذات؟

تندفع الأسئلة، رصاصات ساخنة، تصفر في كل الجهات.

يفتشني ارتيابه، تلتهمني عيناه، بشك ملعون.

- «امتاكد انت من انك لاتعرفها؟» -
- «اجل، بكل تاكيد» -

تظاهر انه يصدقني. إبتعـد عني خطوتـين ، ترك نـظراته الجسورة ملتصقة بوجهي، عدت احدق فيها، اتاملها بدقة، وقعت في حيرة، شككت في نفس، اتكون هي؟ لا ليست هي، انها هي! انتفضت رافضاً الواقعة الماثلة امامي، تتحداني.. هذا الجسد الهامد - الساكن. ليس جسدها. انه لأمراة اخرى، إمراة مجهولة. لااعرفها. لم ارها في حياتي قط. لم اكذب على الشرطي حين انكرتها.

ذكرت الحقيقة. المراة الجثة الملقاة امامي الان غريبة عني. لم تكن هي، لن تكون، هي لايمكن ان يهزمها الموت، لايقهـرها بسهولة، لاتعترف بالاستسلام، صاخبة، هادرة، بحر متسع متقلب، لايطاله الجفاف. نهر يفيض على الدوام ساكباً شلالات لا متنـاهية. امـا هذه التي تصفـع عيني الان بجمـودهـا، وبرودتها، مجرد جثة، جثة إمراة تشبهها الى حد كبير..

إمراة إستعارت منها كل شيء..

تطابق لدرجة التماثل ليس اكثر..

كل النساء من بعيد يظهرن متشابهات..

المراة التي اعرفها لم تكن ساعية نحو الموت..

منذ يومين فقط كانت معي، لم يبد عليها اي ياس، اليـاس يقـود الى الموت، كـانت التفاؤل الجميـل، تتنفس الحيـاة، تخترق اللحظات، تجتاز الأزمنة، تبعثر ضحكاتها، تتحدث بجراة واضحة متحدية كل شيء، كيف يمكنها ان تصمت كل هذه الأشياء دفعة واحدة، هكذا دون مقدمات، جنون الافكار الجامحة يكاد يدمرني.

* * * *

... يلاحقني الشرطي بعينيه المستريبتين ، يرقب تقلصات وجهي، يحصي الخطوط والتعاريج بدقـة المنتبه، فضـوله النهم يقرا افكاري، حولني الى خارطة يستبيحها الاكتشاف. نظراته حبال يمدها لتسلقها نحو التغلغل في اعماقي..

خيل الي انه بعد قليل سيقدم على فتح جمجمتي، يحشر يده داخلها. يغترف مايشاء من افكار، يقلب كل الأسرار، يفتت الذاكرة، باحثاً عما يريد. مصر على اقتحام ذاكرتي الموصدة امام نهمه المتزايد.

لن يتورع عن كسر الحد الفاصل بيننا كشخصين مختلفين... التقطني سؤاله المفاجيء من زمني الراحل:-

- «سيدي. قلت لي انك لاتعرف هذه المراة، اقصد الجثة، فهي لم تعد إمراة على اية حال!».

تلعثمت الاجابة على شفتي، زاحمها التاني المختلط بالحذر، اسئلته تركض خلفي بتكرار ممل.

لعله لاحظ امتقاع وجهي، احس باضطرابي الواضح، امر جائز، كل شيء محتمل في مثل هذه الحالات.

لن امنحه الفرصة للايقاع بي، ساستخدم ذكائي ارجلا للجري. اجبته ضاغطا مشاعري مع كلماتي المضطربة:-

- «بكل تاكيد، لم ارها في حياتي قط، سبق وان اخبرتك».

هز راسه مشككا فيما قلته، تابع حديثه بريبة خفية:-

- «امر محير حقاً..»-

- «ماهو؟»-

- «منذ قدومك الى هذا المكان، لم ترفع بصرك عنها، جاهدت حتى اخذت لك مكاناً في المقدمة، تتاملها بإمعان، وتاثر ملحوظين.»-

اردت النفاذ من دوائر حصاره الملتفة حولي، قلت مبرراً الموقف:-

- «اجل تاثرت لحالتها كثيراً، تبدو امراة ناضجة، جميلة.»-

قاطعني بلهجة طافحة بالأسف:-

- «كانت ناضجة، جميلة، هي الآن مجرد جثة، كومة من اللحم، إسمع، امتاكد انك لم ترها من قبل؟ اعني ربما التقيتها صدفة، في احد الشوارع مثلاً، او في مكان عام، حاول ان تتذكر.»-

ها هو يعود الى مناوراته الاستجوابية.

خبير مجرب، يتقن الاقتناص، صددت تخيلاته بحدة:-

- «لم يحدث، المرة الاولى التي اشاهدها فيها هذه المرة.»-

نقل بصره الثاقب بيني وبين الجثة.

صممت على ابعاده عني باية طريقة.

- «لماذا ياسيدي توجه اسئلتك إلي انا فقط؟ انظر حولك انا لست الوحيد هنا! الا تراهم، مئات الاشخاص، كلهم وقفوا يرمقونها يلتهمونها بنظرات فاحصة، شرهة، فضولية، دقق في ملامحهم.»-

إستجاب لحديثي دون تعليق.

تفحص الحاضرين، امتلات عيناه دهشة، همهم كانه يراهم لاول مرة.

انا ايضاً اشفقت عليها من هذه الأعداد المذهلة ، أكداس من البشر تجمعت حولها، الاف العيون المفتوحة على إتساعها، تتاملها، تسرقها خلسة من لحظة الموت، عيون تشع ببريق مرتعش!.

الدائرة البشرية تضيق حولها.

حولتها الى نقطة صغيرة، ضئيلة، قاربت على التلاشي، تقاسمتها الاعين النهمة انعكاسات صغيرة.

تراءى لي ان كل عين سرقت الجسد الجثة واودعته منطرحاً في فضائها.. كل بؤبؤ جسد امراة ممد على الطريق!.

* * * *

هرول الشرطي في اتجاه دائري، سقط وقاره.

طفق يدفع الاجساد المتلاصقة بكلتا يديه، مزمجراً بصوته الجهوري. إرتدى سحنة اسد هادر لتفريقهم:-

- «ابتعدوا، هيا انصرفوا، ليس في الأمر مايستدعي هذا الزحام.. جثة امراة، لااعتقد انها تشجع على الوقوف، انصرفوا ، اتركوا مكانا للمحققين الذين لااعرف لماذا تاخروا؟ حسناً هذا لايعنيكم، فقط انصرفوا، مالذي دهاكم، تفرقوا.».

انسحب البعض تاركا عينيه حيث ترقد الجثة.

تظاهر البعض بالطاعة متراجعا خطوتين الى الخلف دون تحريك ابصارهم.

هنالك من بقي في مكانه غير مكترث بزمجرة الشرطي.

اقبل آخرون..

شرعوا يدفعون الواقفين من الخلف، يخترقونهم محاولين التطلع الى مكان الحادثة.

استفزتني هذه الاكداس البشرية، كيف تمكنت من التجمع في المكان نفسه بهذه الاعداد، وبهذه السرعة، كثافة مخيفة، اختنق المكان ارتبكت حركة المرور، تعطلت تماما، سد الميدان الكبير، اغلقت الشوارع المجاورة، المدينة افرغت ما في جوفها من سكان، القت بهم هنا، دفعة واحدة، لم يتمكن الشرطي من السيطرة عليهم، بح صوته صار الاسد يزار دون صوت، فك حزامه الاسود اللامع، لوح به مهددا، ضاع منه في نهاية

المطاف، قدم شرطيان آخران، لم انج من امـواج الاجساد المتلاطمة ، حافظت عـلى بقائي في المقـدمة بمشقـة، السيل الجـارف يدفعني الى الامـام، اقتربت منهـا، لايفصلني عن الجسـد سـوى خـطوة او خـطوتـين. تمكنت من رؤيتهـا بوضـوح، سرت في جسدي رعشة خفية. تـاملتها بـإمعان. الوجه مصبوغ بصفرة الموت، يبدو باهتا مثل وجه تمثال من الشمع. لكنه جميل الى حد الدهشة! ياالهي، تبدو كانها هي، المراة التي اعرفها. التشابـه كبير بينهمـا. أيمكن ان يكون وجههـا، لماذا لا؟ افـزعني هذا الخـاطر المخيف، تضـاعفت نبضات قلبي، صار جسدي كله نبضا لايطاق، جف حلقي، زحف نحوي التصحر، الغيت فكرة ان تكون هي! رفضت ان تموت المراة التي اعرف.

استمـررت مسلطاً بصرى عـلى الوجه في محـاولة يـائسـة للوصول الى الحقيقة..

الوجهان متداخلان..

ماعدت أميز بينهما..

انتبهت الى خيطين رقيقين من الدم انسابا من عنـد زاويتي الشفتين المنفرجتـين، تتبعت مسارهمـا. انحدرا الى العنق. تجمعا مكونين بقعة حمراء داكنة على الارض. لوثت الشعر المتناثر تحت الراس.

لاحظت ان شعرها يتحرك متماوجا كلما هبت نسمة رياح.

مسحت جسدها كله بعينين غائمتين..

انحسر الثوب كاشفا عن فخذيها..

بحركة لاارادية، ادرت بصري نحو الموجودين قريبا مني، كما توقعت تماما. الابصار معلقة بالجزء العاري من جسدها!.

اندفعت نحوها، حركني دافع غامض، مددت يداً مـرتعشة، كدت اقع، جذبت طرف الثوب، سترت عريها المفضوح.

خليط من الغيظ والارتياح تبدد في أعماقي المضطربة، شعرت كـانني اخفي شيئا يخصني، جـزء يؤلمني ان يتـطلع اليه الآخرون، بالرغم من انني مازلت ارفض ان تكون هي المراة التي اعرفها. اختلطت الامور.

مافعلته اثـار غضب الحاضـرين، سرت همهمـات مرعبـة. حشرجات حانقة. زوبعت اصوات متمازجـة، إتحدت في آن واحد.

ـ «ماذا فعلت ياهذا؟»ـ

ـ «اية حماقة ارتكبت، ابتعد. دعها وشانها. لاتلمس شيئاً . اترك كل شيء كما هو! المحققون لم ياتوا بعد.».

تجاهلتهم عمداً. تجاوزت كلماتهم ناهضا من مكاني. واجهتني عشرات الاعين الحادة. نظرات تفصح عن صقور مختبئة في مكانها، تتحين الفرصة لتنقض علي.

لم اهتم . حركت قدمي بصعوبة مبتعدا عنها، لم اعد اطيق البقاء. شرعت افتح لي طريقاً شاقاً في جدار الدائرة البشرية المتلاطمة..

كان في نيتي مغادرة هذا المكان قبـل ان يدركني الشـرطي. ويمطرني بوابل اسئلته المعتادة.

عانيت صعوبة في الخروج بجسـدي، واختراق الحصـار. الاجساد في تزايد جنوني. كانها تلد بعضها البعض. لم تكف المدينة عن دلق الناس في هذا المكان. الصخب مزعج، همهمات غير مفهومة..

لغط كثير. بسمـلات. شهقات مكتـومة. كلهـا تنحدر لتصب داخل راسي. راسي الذي لم يعد يتسع لاي شيء. انه يتثاقل. يكاد ينفصل عني، يسقط على الطريق، ماذا لو سقط ، تدحرج بين اقدام هذه الحشود.. ماالذي اصابني. لاشك انني جننت. ماهذه الافكار. فلا ذهب من هنا. لكن ماذا بشانها! اتركها؟. عمن اتحدث، انها ليست هي بالتاكيد. القيت نظرة اخيرة على الجسد. خيل الي انها ترمقني بنظراتها. وان عينيها المطفاتين استعادتا البريق. كدت اجزم هذه المرة انها هي. المراة التي اعرفها. جذبتني رغبة قوية للتراجع. للكنني كبحتها عنوة! قدمت سيارة الاسعاف. عدد من سيارات الشرطة. اصوات المنبهـات يمتزج بـالضجيج. انتشلت قـدمي. ابتعدت عن الدائرة. مشيت في الاتجاه المعاكس. حاولت النظر الى مكانها. ماعدت اشاهدها، اختفت تماما.

كل ماآراه مجرد رؤوس مستديرة.

ضاعفت من خطواتي. ابتعدت عن مكان الواقعة.

غدت الرؤوس مجرد نقاط صغيرة قاتمة.

الاجساد ظلالا غير واضحة..

مات الصخب..

* * * *

.. واصلت السير عبر شوارع المدينة الواسعة.

احساس غامض يؤكد لي انني ساراها. لن تتـركني فريسـة للشكوك المرعبة، فجاة!! اطلت واضحة بين تراكم اللحظات. ومضت. سطعت بحضورها، لاغية سحب الظنون. الغت كل الشكـوك. كنت واثقا من انهـا ستاتي. لن تتـركني لصدى الحادثة التي عايشتها منذ لحظة.

راحت تخطو الى جانبي.
تلفحني انفاسها الساخنة. تحوطني رائحة عطرها النسائي المميز.
شعرها يطارح الريح . يداعبها بجنونه المعتاد في كل الاتجاهات، اسمع ايقاع خطواتها تضرب الأرض بثبات، كدت اضمها. اتاكد من حقيقتها لاقطع اية صلة بينها وبين جثة المراة التي رايتها..

قلت لها ضاحكا. اردت ان اخبرها عما حدث:ـ
ـ « تصوري. كدت افقد عقلي منذ قليل. يالهي، لايمكنك تخيل ماوقع! حادث رهيب. إمراة تشبهك تماماً. اجل . من يراها يقول انتِ. كانت ميتة للاسف. وذلك الشرطي. كاد يجرني الى الاعتراف بانك انتِ. انا اعرف. واثق من انها ليست انتِ. كانت تشبهك فقط. يحدث التشابه دائماً. اليس كذلك؟». لم ترد. وصلتني شهقة. اعقبها صفعة قوية. إستقرت على وجهي.

ارتج راسي. صعقت لتصرفها هذا. ماالذي يجري امامي. كل الامور مقلوبة. سمعت صوت رجل مجهول مشحون بالغضب:ـ
ـ «تغازلون النساء في وضح النهار. ضاعت الاخلاق..».
اضاف متحدث آخر بحماس:ـ
ـ «مظهره يدعو الى الاحترام. يبدو رجلاً مهذباً».
ـ «لاتخدعكم المظاهر».
لم افهم مايدور حولي. دوامة الارتباك تلف بي لامستقر لها. هذا يوم نحس. ما اكاد انجو من موقف حتى اتورط في موقف اصعب. عمن يتحدث هؤلاء؟ ماشانهم. الناس تتسم بالفضول. تحشر انوفها فيما لايخصها، اتحدث اليها. اقول ما اشاء، ماعلاقتهم بنا، انها ليست المرة الاولى.. دائما اتحدث معها..
من عادتنا ان نلتقي. نتحدث. نثرثر. لااحد يتدخل بيننا.
الناس فقدت عقولها اليوم. لاشك إن هناك التباسا قد وقع.
ساوضح لهم ..
قلت شارحا الموقف:ـ
ـ «لاشك انكم مخطئون ايها السادة. انا لم اغازل اية إمراة. وهذه التي تحدثت معها اعرفها حق المعرفة».
قاطعني صوت نسائي متوتر:ـ
ـ «إفتراء. انا لااعرف هذا الرجل!».
ارتفع صوت رجل اجش:ـ
ـ «يكذب. اسمعتم. يريد توريطها.».
تبعه متطوع آخر قائلاً:ـ
ـ «وقح..».
اقتربت مني المراة . تفحصتني بإمعان. رايت في عينيها غيمات دموع حبيسة على وشك ان تنهمر..
صرخت بصوت مشروخ:ـ
ـ «انظر الي. تاكد. هل سبق لك ان رايتني. لماذا تدعي انك تعرفني.».
امعنت النظر فيها. من هذه المراة. ماذا تريد مني؟. ماالذي دفعها الى الحديث معي بهذه الطريقة المنفرة! يالهي!. لاادري ما الذي يحدث اليوم. ها هي إمراة غريبة تعترضني!.
تنصب وجها حزينا متالما امام عيني. تطلب مني التاكد.
ماالذي حشر هذه المراة؟.
اول مرة تقع عيناي على سحنتها.
لابد ان في الامر مؤامرة تحاك حولي. لكن لمصلحة من ؟.
انني على وشك الجنون..
ادرت بصري هنا وهناك. حشد كبير التف حولنا. دائرة بشرية راحت تحكم محيطها حولي وحولها. دائرة تشبه تلك التي احاطت بالمراة الجثة..
هذا حصار!.
سمعت المراة تخاطبني باكية:ـ
ـ «تكلم ياهذا. بصمتك هذا تضعني في مازق» ـ
اتكلم! ماذا ساقول؟ من فينا الذي اصبح في مازق. انا ام هي! وهؤلاء ماذا يبغون مني؟! انا لااعرف هذه المراة. لااعرفهم. لااعرف احدا. الحصار فخ منصوب للايقاع بي. انا طائر عاجز عن الطيران.
اخترق اذني صوت مدوي:ـ
ـ «استدعوا شرطياً.» ـ
ـ «دعوه يمضي. لابد انه مخبول».
ـ «اسمعي ياإمراة. لاتتنازلي عن حقك. ساستدعي احد رجال الشرطة.»
ـ «من كان في مثل جمالك لايهان!».
ـ «استح ياهذا. السيدة محترمة».
ـ «سيارتي جاهزة. ساخذهما لاقرب نقطة للشرطة».
قاطعتهم المراة:ـ
ـ «دعوني انصرف. لااريد شيئاً. لاابغي التورط في فضيحة».

انبرى صوت يقطر حماسا:ـ

ـ «الفضيحة ستلحق به. هو المعتدى. انت إمراة محترمة. انا اشهد بذلك. كل الحاضرين يشهدون معك.».

عادت تقول متوسلة بصوت يذوب وسط ضجيجهم المرتفع:ـ

ـ «ارجوكم دعوني وشاني. انا واثقة انني لااعرف هذا الرجل».

ـ «نصدقك. لكنه اعتدى عليك. سمعناه يغازلك بوقاحة.».

ـ «لن يحسم الأمر سوى شرطي» ـ

صرخت المراة بفزع:ـ

ـ «لا. بحضور الشرطي سيتعقد الأمر..» ـ

ـ «نحن معك. لاتخشي احداً».

ـ «انا سيدة متزوجة. لايليق بي الدخول في تحقيقات. سيكون موقفي مشيناً. ارجوكم دعوني اذهب.».

انقض علي احدهم. لكمني بقوة. كدت اقع على الارض. لكزني شخص اخر من الخلف. يبدو ان الأمر تطور دون ان ادرى. انهم يسعون الى القضاء علي. انفاسي تختنق. اصابني دوار. الحلقة تضيق حولي. حبل يشنقني. لابد ان اتحدث اليهم. انطق كلمة واحدة. حركت شفتي لم اسمع صوتي. لاشك انني فقدته. الذي اسمعه هو بكاء تلك المراة الواقفة ترتجف قبالتي. ماالذي جاء بها الى هنا. من هي. انا لااعرفها. اين ذهبت المراة التي اعرفها؟ كانت معي منذ لحظات. كيف اختفت ايمكنها ان تتركني في هذا الموقف وتنصرف!. هناك امر غير واضح.

وهؤلاء ما بالهم. سيقضون عليّ لامحالة. ماذا يحدث هنا بحق الاله؟ لم اعد احتمل. اريد ان انجو منهم. اتخلص من هذا الكمين المحكم. المراة المجهولة تولول محاولة فك الحصار. لكنهم يمنعونها. نظرت نحوى باسى. قالت:ـ

ـ «انت السبب. لو لم تتحرش بي لما وقعت هذه المهزلة!».

ـ «انا لم اتعرض لك ايتها السيدة. لم يسبق لي رؤيتك. انا لااعرفك.».

قاطعني احدهم:ـ

ـ «لاتنكر. لقد سمعتك تغازلها» ـ

قال آخر:ـ

ـ «منذ قليل اعترفت بانك تحدثت إليها. الآن تلجا الى المراوغة»

ـ «الم تقل انك تعرفها؟».

ـ «انا لااعرف هذه المراة. لم ارها في حياتي قط...»

ـ «لاتلعب دور المجنون».

ـ «صدقوني. المراة التي كانت تسير الى جانبي ليست هذه».

ـ «يتظاهر بالبله.».

ـ «إسمع ياهذا. لاتحاول التمثيل».

ـ «دعوه يتكلمْ كما يشاء عندما يحضر الشرطي سيعرف كيف يستل منه الاعتراف».

تاوهت المراة بالم:ـ

ـ «إذن لا مفر من مجيء الشرطي»

اجابها صوت واضح:ـ

ـ «سياتي من اجلك ياسيدتي. نحن لانسمح بالاعتداءات الا اخلاقية»

توسلت مرة اخرى:ـ

ـ «الأمر لايستحق كل هذه الضجة. دعوني انصرف».

ـ «فات الأوان. ها هو الشرطي قادم».

ـ «افسحوا الطريق دعوه يمر».

صوبت نظري حيث اشار المتحدث.

رايته. انه الشرطي نفسه. كيف جاء الى هنا؟ لقد تركته منذ قليل مع الجثة! مستحيل ان يتواجد في مكانين مختلفين في آن واحد.

لاشك انه يتعقبني. يطاردني. سيوجه إليّ اسئلته المعتادة. كما توقعت تماما

ما ان اقترب مني حتى تفرس في. سالني:ـ

ـ «اتعرفها؟..»

ها هو يعود إلى ممارسة لعبة الاسئلة معي.

لن امنحه الفرصة. ياللغباء. يعتقد انني سهل المنال.

اجبته:ـ

ـ «لااعرفها. قلت لك هذا من قبل.».

صاح الشرطي:ـ

ـ «ها انت تعترف. هيا معي. ستقول ماعندك بالنقطة».

ما الذي اعترفت به. عبارات الشرطي يكتنفها غموض مريب. مامعني هذا. انكرتها كما فعلت في المرة السابقة. لااعرف صاحبة الجثة. انه لايفهمني، ربما نوع من الاستدراج. ينصب لي فخاً محكماً. المراة التي اعرفها تشبه وجه الجثة. لكنها لم تكن هي. خواطري لم افصح عنها. وهذا الشرطي يتعقبني الى هنا ليقول لي انني اعترفت. لماذا يوجه الي الاتهام؟

سمعته يخاطب المراة المجهولة:ـ

ـ «انت ايضاً ستمضين معنا.».
شهقت قائلة بانفعال ملحوظ:ـ
ـ «لايمكنني ان اذهب الى النقطة»
الح الشرطي بجسارة وثبات.
ـ «انت المجني عليها».
شق صوت مجهول ضجيج الآخرين:ـ
ـ «اذهبي لن يصيبك مكروه.».
عاد الشرطي يؤكد:ـ
ـ «ستضبط اقوالك. ثم تنصرفين.».
ضغط الشرطي على معصمي بقوة متعمدة.
تطوعت اصوات عدة:ـ
ـ «انا قادم كشاهد على الواقعة.»
ـ «وانا ايضاً»ـ
ـ «نحن سنلحق بكم.».
قال الشرطي بامتعاض وهو يمسح المتحدثين بعينين واسعتين:ـ
ـ «لن نحتاج اليكم كلكم. النقطة لاتستوعب عددكم»
اعترتني الدهشة!
كل هؤلاء يقفون ضدي.
انهم مستعدون للادلاء بشهادتهم. ينوون توريطي. لااعرف لماذا؟ التهمة لاصقة بي!
الشرطي يلاحقني. ظل لايفارقني. يفتش عن لغز جثة المراة.
المراة المجهولة متسمرة الى جواري.
المراة التي اعرفها اختفت فجاة . ذابت وسط هذه الجموع.
الامور تتعقد حولي . لم اعد ادرك مايجري!.
لكنني موقن من براءتي. ساصرخ بملء صوتي.
صرخت. او هكذا خيل الي. لكن احداً لم يلتفت الى صراخي.
الاصوات المتداخلة طغت على صوتي. بعثرته. صوت براءتي فقاعات.

*　*　*　*

.. جرني الشرطي معه مخترقاً الحلقة البشرية..
التهمتنا الشوارع الواسعة بشراهة..
تابطني صيداً ثميناً يخشى ان يفقده وسط الزحام.
إيقاع خطواته الثابتة ينفذ الى راسي ضربات قوية متتابعة.
سرقت نظرة خاطفة الى وجهه.
الصرامة مسحة إعتزاز ترسم ملامحه،
استسلمت لخط سيره،
تمنيت الا يكرر سؤاله المعتاد عنها.
ولم يفعل!
فجاة. شرخت الصمت الذي يحتوينا..
اطلت من وراء الزمن الهارب.
حاضرة كاللحظة.
تتجول عبر الذاكرة. مضمخة زمني بزمانها. مكونة فاصلاً بيني وبين الشرطي.
اراها الآن كما رايتها عند اول لقاء بيننا..
تمتلك الحضور القوى المؤثر نفسه..
كان ذلك منذ سنوات..
اذكر تماماً حين التقينا لأول مرة. استباحتني غيمة مكتظة بالمطر.
اسكنتني إرتعاشات مريبة. ارتعاشات كالتي اجتاحتني عند رؤيتي للجثة.
لا. ليس ثمة تطابق بين الحالتين..
ماهذا الخلط..
ما الذي ذكرني بالجثة الآن. كانت مجرد حالة عابرة. مضت. لكن التشابه كبير بينهما. لايمكنني مقارنتها بالمراة التي اعرفها. ها هي تقتحم الذاكرة المطفاة. توقدها. تغمرها بكائنات اسطورية صاخبة. تدق جدرانها بعنف. تدعوني الى حفلة رقص متوحش!
خشيت ان يصل الصخب الى الشرطي. فيصادر انفتاح الذاكرة. ويلغي مساحات الزمن المتدفق داخلي..
غافلته. اختلست نظرة اليه. مايزال غارقا في افكاره، محافظا على توازن ايقاعات حذائه.

*　*　*　*

... اية إمراة كانت؟
البحر، الصخب، المطر، الرعد، العاصفة، الهدوء، احتوت كل الأشياء . اختصرتها في شخصيتها الأخاذة. المدهشة. شعرت بذلك عندما قابلتها. حينما حاصرتني عيناها المسكونتان بالاحتراق توهجت. اشتغلت بفيض من الأحاسيس التي لم آلفها من قبل.
قالت لي ناشرة ابتسامتها المضيئة على شفتيها الرقيقتين:ـ
ـ «تحدث. لماذا انت صامت؟».
فوجئت بسؤالها الجريء يتحداني. يفض غشاء إرتباكي ودهشتي.
تابعت تستدرجني نحو الحديث:ـ

ـ «انا اكره الصمت. الا ترى معي انه نوع من الموت!».
كرهت ان امثل دور التلميذ المنصت بانتباه.
حركت شفتي معلقا على مقالته:ـ
ـ «اتفق معك».
هزت رأسها:ـ
ـ «تتفق معي هكذا. انك تجاملني. انا لااحب المجاملة».
ـ «انها ليست مجاملة».
ـ «اسمع اقول لك حقيقة. انتم ايها الرجال تعودتم النظر الى المراة نظرة مجاملة».
ـ «الآخرون ربما. اما انا فلا.».
ـ «وهل تختلف عن الآخرين؟».
ـ «اعتقد ذلك».
ـ «انا اختلف معك».
ـ «ماذا ترين؟»
ـ «مثلهم.».
ـ «والدليل..».
ـ «ارتباكك الواضح كلما تحدثت إليك. لاادري ما الذي يجعلك لاتتعامل معي بطريقة عادية».
ـ «انا لست مرتبكاً. كل ما في الامر انني مندهش امام جراتك».
ـ «هذه ليست جراة.».
ـ «ماذا نسميها إذن؟».
ـ «بساطة».
كانت دائماً تباغتني بحوارها الجريء..
تبهرني شخصيتها القوية ذات الحضور المتفرد. صوتها المشحون بالدفء ـ والقدرة على الاقناع.
لم تكن كالاخريات..
تختلف عن جميع النساء، وعندما نلتقي تبادر بالحديث. تنسق المواضيع. تتحدث بطلاقة. تخوض في كل شيء. واكثر من مرة اعتقدت انها تقرأ افكاري. تنطق الكلمة التي اهم بنطقها. كانها عرافة قادمة من جزر الأسطورة. تنكشف امام عينيها الأسرار. تتعرى في وجودها الخفايا. امراة طالعة من دائرة المفاجاة..
حين تصدمني عيناها المشعتان. تجوسان داخلي. تتجولان عن اعماقي. لاتقفان عند مكان. استحيل مدينة مشرعة. تركضان عبر شوارعها الفسيحة.
الحاضرة الغائبة في زمني. حين تكون يؤسرني زمانها. يحتويني بحرها الصاخب. تتقاذفني في لحظات استسلام جميل. وعندما تغادرني يغادرني زمانها المنسكب في لحظاتي. كل الاشياء تكتسب رائحتها. صوتها. بريق عينيها. كل الأمكنة تختلس منها حضوراً لايموت بانتهاء اللحظة المحاصرة في لقاء عابر..
اعتادت علي..
اعتدت عليها..
كنا نلتقي دائماً..
بمجرد ان تترك ضوضاء عملها اليومي تاتي الى المكان الذي حددناه للقاءاتنا، لم اتجرا يوما واسالها اين تعمل؟. او اين تقطن؟. كانت كل التفاصيل الدقيقة في حياتنا تبدو غير ذات اهمية..
حتى انني نسيت ان اسالها عن اسمها. او تسالني هي عن اسمي، لم نفعل كما تعود ان يفعل الاخرون.
علاقة مميزة ربطتنا..
تفاصيل كثيرة سقطت من خارطة التعارف الأولى الذي ينشا عادة بين رجل وإمراة.
اسميتها المراة الفرح..
رسمت هذا الاسم من فضاءات ابتسامتها المنبثقة على شفتيها في كل الأوقات. قلت لها مازحا ذات مرة:ـ
ـ «ابتسامتك المستقرة على شفتيك. أليس لها إنطفاء ؟ ».
ابتسمت اكثر وقالت:ـ
ـ «اتريدني ان ازرع الاكتئاب على وجهي مثلك!».
ـ «سأناديك المراة الفرح منذ اليوم. هه، مارايك؟»
ـ «الفرح كله، انه إتساع لاتشغله إمراة مثلي.»
ـ «انتِ لاتقدرين قيمتك.»
ـ «لاتبالغ...»
ـ «انها الحقيقة»
ـ «اسمع. يمكنك ان تناديني كما يحلو لك. انت حر. هذا رأيك على اية حالٍ».
ومنذ ذلك الحديث صرت اعرفها بالمراة الفرح.
ولم اكن مبالغاً.

* * *

.. الشرطي يواصل خطواته!
يده تضغط معصمي. تؤلمني. لم احتج. الطرقات طويلة. متعرجة وجوه العابرين تطالعنا بملامح الريبة والشك. اعينهم استفسارات فضولية ترمقني متفحصة خلجات وجهي.

استبد بي القلق..
قطعنا مسافات. اجتازتنا طرق. ولم نصل بعد..
يوم مشؤوم هذا اليوم..
حذف علي هذا الشرطي القابع في صمته. المتطاول بزيه الرسمي، المتشامخ باداء واجبه.
لامجال لفتح الحديث معه.
فمه مغلق. شفتاه مزمومتان تحت شاربيه الكثين.
طاردني فريسة منذ حادثة المراة الجثة..
واخيراً ظفر بي.
وجه المراة الجثة يبرز امامي. ينفض تلبد الساعات التي فصلتني عنه يتطابق مع وجه المراة الفرح.
يتداخل الوجهان، يمتزجان، يصيران وجها واحدا. كل ماني يرفض هذا التطابق. يلغى هذا التماثل.
تضج مشاعري.
احاول التخلص من تاثير الوجهين المتشابهين.
لكن عيني المراة الفرح تاتلقان بوميض خاطف.
تتشكلان بالوان البهجة، ادنو منهما. اقترب. امد يدي. اود اللحاق بهما. يغوصان نحو المسافات البعيدة.
تظهر عينان منطفئتان. ارى فيهما المراة الجثة. يغشاني برود. يتسرب الى اعماقي. يسكنني بقشعريرة مفاجئة.
انكمش. ابتعد. ثم تعود من جديد. المراة الفرح. تنهض من خلف سكون الذاكرة.
تتلون بلون حلم طفولي لاتستقر تفاصيله في المخيلة المنهكة.
الا حقها لاهثا.
اسعى الى ادراكها قبل ان تغيب.
تتضح ملامحها.
تشمل كل الفضاءات المهجورة.
يرجع الصدى صوتها الغائب.
ـ «ابدو غريبة الاطوار في بعض الأحيان. اليس كذلك؟» ـ
ـ «انتِ جريئة!».
ـ «هنا تكمن مشكلتي مع الآخرين.».
ـ «انتِ هكذا لاتتبدلين. وهذا يضاعف اعجابي بكِ.».
ـ «محاولة ذكية منك لمغازلة الانثى الكامنة في بكلمات مجاملة».
ـ «لاتتخلين عن فلسفة الأمور».
ـ «هذه ليست فلسفة. انا اعرف ان اغلب الرجال يبحثون عن الانثى، يتغاضون عن المراة..».

ـ «صدقيني. لاافهم ماترمين إليه».
ـ «حسنا. إننا اثنتان إمراة، وانثى».
ـ «آراك شخصا واحدا».
ـ «لايكفي كيف تراني. المهم شعورك عندما اكون معك. هل يميل نحو المراة. او الانثى».
ـ «عباراتك فخاخ.» ـ
ـ «ليست الغازا على اية حال.».
ـ «لكنها تقودني نحو الغموض» ـ
ـ «اتراني غامضة!» ـ
ـ «احياناً. يبدو لي انني عاجز عن فهمك.».
ـ «اغلب صديقاتي يملكن الراي نفسه. امي ايضاً تصفني بالغموض، والشذوذ عن القاعدة. تعتقد ان تحررى مبالغ فيه. مقتنعة ان خروجي. واعتمادي على نفسي في كل شيء. اثرا في علاقاتي مع الآخرين، كما تتهم الكتب والمجلات التي ادمن قراءتها بافسادي. وحشو راسي بالعناد. تقول لي انني اشبه مهرة جموح لاتستكين. او تستقر. تنطلق كما يحلو لها محطمة كل مايعترضها» ـ
ضحكت وعلقت قائلاً:ـ
ـ «اتفق معها في هذا التشبيه الرائع. لم اكن اعرف انني على علاقة بمهرة جامحة الا اليوم..» ـ
ـ «لست انت فقط. الجميع يتفق معها. اعمامي قاطعونا نهائياً بعد وفاة والدي بسنة. لم ترق لهم طريقتي في الحياة حسب زعمهم. نعتوني بالانحلال والتهور.ـ
ـ « إذن انت اعلنت الحرب على الجميع»
ـ «لم احارب احداً. كل ما في الامر انني مارست حياتي كما ينبغي ان امارسها. وانا مقتنعة بما افعله» ـ
ـ «احسدك. فانت تملكين جراة جنونية.» ـ
ـ «دعنا من المزاح» ـ
ـ «انها حقيقة» ـ
ـ «هنا إحساس يتفجر في اعماقي دائماً. شعور فياض يغمرني. كان بداخلي مخلوقة اخرى تود الانطلاق. ترغب في هتك حدود المالوف، والخروج الى الدنيا لتمارس طقوسها الخاصة.».
ـ «هذا جنون».
ـ «سمه ماشئت . لن تختلف عن الآخرين.» ـ
ـ «لكنني افهمك على الاقل» ـ
ـ «بعض الشيء» ـ

- «الكتب تركت اثراً واضحاً في افكارك. تحاولين فعل مالم تفعله إمراة اخرى. وهذا امر صعب.» .

- «لن تشعر بما يجيش في اعماقي مهما حاولت ان اشرح لك».

- «الذي اشعر به حقاً. هو انك إمراة تتسم بالغرابة، تبعث على الدهشة. وكل يوم ازداد تعلقاً بك رغم جنونك».

يتلاشى صوتها، يندس في زمن انفلت من لحظتي..

يشرخني صوت الشرطي:ـ

- «استعد. وصلنا الى النقطة.»

وادركت اننا وصلنا بمجرد ان حط بصري على عدد من الرجال يشبهون الشرطي الذي يرافقني.

ولجنا الى الداخل. انقبض قلبي. المكان يزدحم بعدد من النساء، والرجال.

القلق، الانتظار، والخوف، سمات مشتركة ترتسم على وجوه الجميع.

كل الاشياء. كل الوجوه. تبدت لي اليوم متشابهة.

وجه الجثة يشبه وجه المراة الفرح.

المراة الاخرى تشبه المراة الفرح ايضاً..

الشرطي يشبه الشرطي.

* * *

.. ضابط التحقيق عينان قاسيتان تحملقان في وجهي.

تقاطيعه اوامر صارمة جمدت على وجه عابس.

خاطبني بصوت أجش :ـ

- «ما الذي دفعك الى ارتكاب هذا الفعل المشين؟» ـ

لادري عما يتحدث. سالته بادب مصطنع :ـ

- «اي فعل تعني ياسيدي؟» ـ

- «لاتضيع الوقت. اعترف. انت تعلم جيداً ماذا فعلت؟ الشرطي اخبرني بالواقعة» ـ

الشرطي مرة اخرى. يطاردني حتى في كلمات المحقق. بماذا اخبره. انقل اليه شكوكه الحائمة حولي عن علاقتي بالمراة الجثة؟ ! لاشك انه ادلى بكل ظنونه الخبيثة، يقصد توريطي.

المحقق يطرح سؤاله بطريقة ذكية. يفجر حولي السؤال بمهارة. المباغتة سلاح يجيد إشهاره بوجهي، يزمع خلخلة هدوئي. ليسحب إعترافات يبتغيها مني. لن امكنه..

سانكر كل شيء..

قلت بثبات:ـ

- «انا لم افعل شيئاً».

- «والمراة!» ـ

- «اية امراة؟» .

- «المراة التي غازلتها بوقاحة.» ـ

- «لااعرفها» ـ

- «اسالك لماذا فعلت ذلك؟! سؤالي محدد.» ـ

- «لم افعل..» ـ

- «اتنكر» ـ

- «صدقني ياسيدي. لااعرفها. لابد ان التباساً قد حدث» ـ

- «يظهر ان الحديث غير مجد الآن، سنؤجل التحقيق الى حين مجيء المراة المعنية، والشهود. انتظر قليلاً» ـ

نادى على الشرطي..

ساله باقتضاب:ـ

- «اين المجني عليها والشهود؟» ـ

قال الشرطي :ـ

- «بعض الشهود في الخارج، اما المراة فسوف تحضر، لقد طلبت ان تعرج على بيتها لاصطحاب زوجها او احد من اهلها» ـ

- «حسنا. خذه الى الخارج» ـ

* * *

.. جلست منهكا، إلتصق بي الشرطي.

عيون عدة ترمقني بفضول، لمحت الادانة المسبقة في نظراتها المشتعلة تساءلت في ذاتي. اكل هؤلاء متطوعون للشهادة ضدي؟! سيكون من الصعب عليّ اثبات براءتي من اي تهمة تلصق بي، الأعين تستعر بالادانة مقدماً.

رحت ارتب الأحداث في راسي المشتت، الملم اشلاء افكاري المبعثرة، اربط بعضها ببعض، قفزت الى ذهني صورة جثة المراة، بدت لي جلية، رعشة خفية دفقت في اوصالي. انقباض ضغط قلبي. حالة من الاختناق سيّطرت عليّ.

شعرت انني في حاجة الى المراة الفرح..

في حاجة ملحة اليها الان اكثر من اي وقت مضى..

انني افتقدها كثيراً..

فتشت عنها في زوايا الذاكرة القاتمة..

بذلت جهداً لاستعادتها من اللحظات الهاربة..

فجاة. انبجست ابتسامة. وعينان مضيئتان، تبددان حلكة اجوائي..

لااذكر بالضبط متى!. الذي اذكره انها جاءت في الموعد، امتلأ المكان بوجودها. انفسحت اللحظة لانسكابها الجميل، التقيتها بشوق عارم. حنين مستبد. شغلت مساحات

تفكيري، وعندما تحضر كانت تمتزج بكل الأشياء المحيطة بنا. وعندما تنصرف يبقي اثرها متغلغلا في الاماكن، متوحداً بانفاس الوقت. فلا احس بغيابها.

. وكثيرا مانختلف، نختلف في امور عدة، لاتلتقى آراؤنا، الا ان هنك مايشدني اليها. انجذاب قوى نحو شخصيتها المؤسرة، وبقدر ما كانت تخيفني جراتها. يزعجني اندفاعها القوى، وحماسها المتجدد تجاه نظرتها للحياة، بقدر ماكنت اتشوق الى حديثها الدافئ المشحون بعنف الاقتحام والجسارة، كما كان يستهويني تحليلها للأمور بطريقة تختلف عني، احيانا اشعر انها تكسر رتابة افكاري.

تهز السكون الذي الفته مع الأشياء القائمة حولي..

ولا اخفي بانني فكرت فيها عدة مرات من زاوية الانثى المختبئة فيها. الأنثى التي استشعرها تضوع برائحتها في مكان تواجدها. اشتهاءات خفية تتسكع في عيني ومشاعري، لكنني احجم عن الدخول في مناخاتها المثيرة. تمكنت خلال علاقتنا ان تضع حداً بين المراة والانثى، ولم اقدر علي اجتياز الخط الفاصل بينهما.

علمتني التعامل مع المراة فيها. ممارساً ضغوطاً على رغبات دفينة تشرئب من الاعماق بين الحين والآخر.

عندما بدان معرفتي لها، لم اكن اتوقع ان تتطور علاقتنا على هذا النحو، ويكون لها هذا التاثير القوي علي، حسبت انها مجرد علاقة عادية. تتاجج ثم تتطور الى زواج ، او تنطفىء لتصبح مجرد مغامرة. لكن ارتباطي بها اخذ منحى آخرا.

احياناً يسيطر علي شعور بتفوقها. اتضاءل امام إجتيازها لمفاهيمي، ومعرفتي، وكنت دائماً اطرح على نفسي سؤالاً محيراً.

الى اي مدى تمتد علاقتي بها؟!

لم اشا مفاتحتها في حدود علاقتنا، لم اجرو على مصارحتها بما يضطرم في اعماقي. كنت اريدها. اود الاحتفاظ بها. ولكن شعوراً يشبه الخوف منها يجعلني دائماً لااتمادى في هذه العلاقة، ولا اطورها الى ارتباط قوي، لانني لااحتمل انطلاقات افكارها. وتحطيمها للمعتاد.

ظللت متارجحا بين قوتي جذبها، ومغالبتي لمشاعري الخفية!.

حتى هذه المرة حين جاءت طارحة إبتسامتها، لم استطع مصارحتها بشيء.

لكن لفت انتباهي امر ما!

لم تكن كعادتها، وبالرغم من إبتسامتها التي لم تختف، لاحظت تغيرا قد طرأ عليها.

رايت ظلال حزن تغلف وجهها.

حادثتها مازحاً. مبدداً سحب الكآبة:ـ

ـ «المراة الفرح يغزوها الحزن. مالأمر؟» ـ

لم ترد..

عدت اقول:ـ

ـ «الجد احتل تعابير وجهك، يكاد يطغى على إبتسامتك».

تمتمت بصوت هادىء :ـ

ـ «ما معنى ان تكون وحيداً؟» ـ

ـ «ماهذا، اختبار في المعلومات» ـ

ـ «دعك من الهراء، اخبرني مامفهومك للوحدة؟»

ـ «مادمت مصرة يكون المرء وحيداً حينما يفتح عينيه ولا يجد احداً ممن يعرفهم...»

ـ «لااقصد هذا...» ـ

ـ «ماذا تعنين؟» ـ

ـ «كيف يكون المرء وحيداً بالرغم من وجود الآخرين؟» ـ

ـ «إكتشاف جديد من اكتشافاتك، هه، اخبريني كيف توصلت اليه؟» ـ

ـ «انا لاامزح.» ـ

ـ «دون مقدمات، مالذي حدث!» ـ

ـ «قبيلة كاملة، بطبولها، وطقوسها، وسيوفها، وخيولها، وكل ماتملك وقفت في مواجهتي، التفت لم اجد بجانبي احد، عليّ ان اقاتل وحدى، اصد تقدمهم، معركة بدات ، لااعلم متى ستنتهي!» ـ

ـ «لم افهم حرفاً مما تقولين، ايكون هذا احد فصول رواية تاريخية اتيت تلقينها على مسامعي؟» ـ

ـ «القبيلة جعلتني اشعر انني واقفة وحدى، اكتشفت انني وحيدة في رحلة قاسية، اخوض مغامرة غامضة» ـ

ـ «افصحي. اكاد اجن!» ـ

ـ «انت لاتعلم ماذا جرى بالامس» ـ

ـ «بالأمس، ماذا هنالك؟»

ـ «الاول مرة اواجه بحراً لايقاوم، يتقدم نحوى ماضغاً امواجه، يستدعيني للغرق.»

ـ «انت غير طبيعية اليوم، لاشك انك جننت».

ـ «كل افراد القبيلة اجتمعوا في بيتنا أمس».

ـ «اية قبيلة»
ـ «قبيلتنا، اجتمعت لادانتي، كل رجالها شحذوا سيوفهم، جهزوا سكاكينهم للانقضاض عليّ» ـ
ـ «لااصدق. ايمكن ان يحدث مثل هذا؟» ـ
ـ «لايهم ان تصدق.
لكنه حدث، اصدروا حكمهم بإدانتي لخروجي عن أوامر رجال القبيلة. احد اعمامي، وصفني بالانحلال والتفسخ، الآخرون ايدوه، ذاب صوتي عبر صياحهم الأهوج، شعرت انني مجرد قربان لاحول له ولا قوة يساق الى المذبح وسط رقص وطبول القبيلة.
ورغم كل ذلك اخترقت الطقوس، صرخت في وجوههم، إستبد الغضب بعمي الأكبر، هددني متوعدا بالقتل، لم احفل به..» ـ
ـ «وامك ماذا فعلت.؟»
ـ «ليس بوسعها ان تفعل شيئاً، كانت ترتجف امام هدير العاصفة، رايت في عينيها توسلات راعشة، لكي اكف عن مناوشتهم».
وددت ان اقف معها وقتذاك، لكنني لم اعرف كيف احشر نفسي، كنت اعلم ان جراتها، واندفاعها، سيصطدمان بحواجز في يوم ما. خشيت عليها من مصير مجهول، طلبت منها ان توفق بين طموحاتها المندفعة والواقع الذي يحوطها، رفضت اكدت لي انها سوف تستمر في حياتها على النحو الذي اختارت.. بعدها التقينا اكثر من مرة، لم تتبدل.
لكزني الشرطي:ـ
ـ «هيا تحرك، المحقق يطلبك»
سالته :ـ
ـ «لكن المراة لم تحضر»
ابتسم الشرطي ساخرا مني وقال :ـ
ـ «حضرت وادلت باقوالها، ودخل الشهود وانصرفوا، وانت سارح في همومك»
تمتمت وانا اقف قاصداً مكتب المحقق :ـ
«اجل. اجل. كل شيء محتمل..» ـ

* * *

.. انتهى التحقيق،،
لم يجد المحقق عندي مايشبع فضوله.
وقعت على اوراق قدمها لي دون ان اقرا ماكتب فيها.
حد جني بنظرة ثاقبة.
طلب مني الانصراف.
غادرت النقطة مسرعا تاركاً، رفيقي الشرطي غارقاً في دهشة الهزيمة.
انزاح كابوس ثقيل جاثم على صدري..
استنشقت هواء الشارع برئتين شعرت باصطفاقهما داخل صدري كاصطفاق جناحي عصفور مغتبط لتحرره..
انطلقت تدماي المثقلتان تطويان الطرقات الملتوية امامي كثعابين سوداء.

* * *

.. الطرقات تجري تحت قدميّ.
الجسد قلب يتنفض مرتجفاً في وجه الريح.
في تلك اللحظة اطلت مشرقة بشمس النهارات.
المراة الفرح..
طائر الرعد، والمطر، والنور.
مرقت تهتك استار القتامة..
هاجس حلمها يعاودني،
تتخلل اصداء صوتها المبعثر في انفاس الوقت.
دهشت!
كيف يستعيدني حلمها الذي حدثتني عنه ذات مرة؟
كان مجرد حلم..
سرق اهتمامنا وقتذا ثم نسيناه . تحدثنا عن اشياء كثيرة بعده، ينبثق في ذاكرتي..
تشتعل تفاصيله.
يكرر نفسه، كانني اسمعه منها الآن..
التقينا يومها، كما كنا نلتقي في كل الأيام. استقبتني بلهفة قالت :ـ
ـ «ليلة البارحة ذرعني حلم مفزع»
لا. لم يكن حلماً، انه كابوس ثقيل سكنني برعبه، ساحدثك عنه مايزال ماثلاً امامي، اقتحمني بمطاردة، شعرت كان الاف الاقدام تنهب الارض خلفي، ركضت ، ركضت، ركضت خلفي، كلما اسرعت، اسرعت تقتفي اثرى، الطرقات طالت، لانهاية لها، راودني شعور بالخوف.
احسست ان تلك الاقدام المجهولة تنطلق خلفي لتدوسني ، تسحقني تحتها، تناثر في قلبي الجزع، ضاعفت من ركضي، سابقت الريح، تناثرت معها، اصابني الاعياء، اوشكت على السقوط، غالبت ضعفي نهضت، إيقاع الخطوات المسرعة، المجنونة، اقترب مني، غدا واضحا، امسى ضجيجا لايطاق، اخترق راسي ، شل الاعياء قدميّ، استحالت الطرقات رمالاً

رخوة متحركة، مارست معي بدايات الابتلاع البطيء، اينما وضعت قدمي اجد فماً شرهاً، يتلقفها، قاومت هروباً، تطاولت، الرمال تجرفني الى اسفل، تلتهمني، رفعت راسي في عيني استغاثة مؤودة، في جوفي صرخة مكبوتة، لم اسمع وقع الاقدام. حل محلها قرع طبول صاخبة، حدقت في كل الأشياء، كان الفراغ رهيباً، ثم ظهرت الاف الوجوه، سلطت عليّ الاف الاعين، النهمة، كانت الاعين تشتعل باللهب؛ اتسع خوفي، ظهرت الاف الأذرع، امتدت نحوى ايدي بشعة، إحتميت بالأرض لكنها غاصت الى اسفل، غصت معها..

ايقاع الطبول، يرتفع طاغيا، مستبدا..

شرعت الأيدي تغترف الرمال، تهيلها فوقي..

تردمني..

الرمال تجرفني الى القاع..

صحوت قبل ان اختنق.

هربت من سطوة الكابوس بفتح عينيّ.

لم الم بعدها.

خشيت ان يتكرر معي ذلك الكابوس» ـ

يغيب صوتها..

يضج راسي بقرع تلك الطبول العنيفة..

شعرت بحاجة ملحة لرؤية المراة الفرح.

اتجهت الى مكان لقاءاتنا.

كنت موقناً من وجودها هناك..

رغبة مستعرة تتقد في مشاعري.

تطمع الى رؤيتها، التوغل في مساحات ابتسامتها.

وصلت الى المكان المعتاد..

صدمني فراغ موحش حل محلها، إلتهمني ياس متفاقم، اخفقت في مقاومته.

اضطربت. جزعت. والمكان يحدق في بشماته، افترسني غيابها.

تراجعت منهزما. قرع الطبول يتواصل بعنف.

تذكرت جسد المراة الميتة! خطر علي التشابه بين المراتين!

ركضت. ركضت. دافع يلح علي. يسحبني نحو مكان الجثة.

ادركت الميدان الكبير.

اذهلتني المفاجاة...

كان الميدان خالياً. او يكاد. لااثر للجموع. لاوجود للجثة!

بعض المارة فقط يمارسون عادة السير بآليّة مملة..

اقتربت من البقعة التي كان الجسد ممداً فوقها.

انحنيت افتش عن آثار الدماء.

لااثر. انكمشت في ذهولي..

الشمس ساطعة!

الحياة تكرر إعتياديتها.

كان شيئاً لم يحدث.

سالت احد المارة:ـ

ـ «اين جثة المراة التي كانت هنا؟».

هز راسه مستغربا ومضى.

سالت آخرين. كان كل واحد يحملق بدهشة، يحرك راسه نافياً، او متاسفاً. ثم يمشي في طريقه.

شك خامرني في نفسي.

اجننت؟ او انني واهم؟ قد يكون مجرد كابوس برني، واختفى.

منذ ذلك اليوم لم التق بالمراة الفرح.

اختفت من حياتي تماما.

لكنني صرت المحها محجوزة في عين كل إمراة تقابلني.

ادمنت التحديق في عيون النساء.

كن يتطلعن الي باستغراب. يمضين في طريقهن مسرعات الخطى.

يطاردهن الجزع من عيني المفتوحتين بإتساع رهيب..

ليبيا

بين العلم والفن

د. محمد عبد اللطيف مطلب

العلم والفن شكلان من الوعي الأجتماعي والنشاط الأجتماعي، ضروريان لوجود المجتمع البشري، ولا يمكن ان يختزل احدهما الى الآخر، كما لايمكن الاستعاضة عن احدهما بالآخر.

لم يكن في البداية فصل بين العلم والفن. ففي المجتمع البدائي تعرف الانسان على العالم خلال العكس الجمالي ـ الفني والعقلي ـ المنطقي والسحري ـ الأسطوري. وفي مجتمعات الرق كان هذان الشكلان من المعرفة البشرية متطورين الى درجة رفيعة (الرياضيات، الفلك، الفلسفة، الفن المصري والبابلي والصيني واليوناني والروماني).

لقد بحثت مسالة الأوجه المشتركة والأختلافات بين العلم والفن في الفلسفة في اوربا في زمن باكر نسبياً. وفي الأجابة على هذه المسالة اختلفت الأتجاهات الفلسفية وتباينت. فبالنسبة لأفلاطون الذي كان يعتبر الشيء «الموجود»، اي المدرك حسياً، تصويراً غير كامل للفكرة، كان الفن كمحاكاة لهذه الصورة ثانوياً ناقصاً، ليس له قيمة معرفية، اما الفلسفة فلها عنده قيمة سامية لأنها تعمل بالأفكار مباشرة. وقد وضع الألهام الفني، الذي اعتبره لاعقلياً، معاكساً لعملية المعرفة.

اما ارسطو فكان يمثل في «جمالياته» aesthetics الموقف الأساسي المادي في ان الفن محاكاة (عكس) للحقيقة الواقعية. بهذا يصبح للفن طابع معرفي. وكان ارسطو يعتبر الفن، على الضد من افلاطون، مفيداً اجتماعياً، وذهب الى ان المعرفة بواسطة الفن، كما هي الحال بواسطة الفلسفة، تاتي للانسان بالمتعة. وقد سعى للتمييز بين العلم والفن، فذهب الى ان التاريخ المكتوب يخبرنا عما «حدث فعلاً»، اما الفن فيخبرنا عما «يمكن ان يحدث». هذه الفكرة تؤكد اهمية الفن، وتحدد احد جوانبه الخاصة، اي الدور الخاص للخيال في عملية الأبداع الفني، ولا تعتبر المحاكاة مجرد نسخ ميكانيكي.

من المعالم الجوهرية لأنسانية عصر النهضة التي كانت تتجه ضد السلطة الأقطاعية الدنيوية والدينية ـ الكنسية، هي الوحدة المتناسقة بين العلم والفن كتعبير عن الأنسان الحر. فالعلم والفن يتطوران ويزدهران بارتباطهما الوثيق ببعضهما. وقد تميزت شخصيات عصر النهضة، اولئك الناس «الذين لم يستعبدهم تقسيم العمل»، بوحدة العمل الفني والعلمي. ولم يكن من النادر ان يبدع شخص واحد اروع الأنجازات في كلا المجالين (ليوناردو دافنتشي، البرشت ديرر). فقد كان دافنشي مثلاً رساماً، نحاتاً، معماراً، مهندساً، فيلسوفاً، عالم طبيعة! واصبح الفن يمارس بالأستناد الى المعارف العالمية الجديدة (التشريح، «المنظور»، «في الهندسة الوصفية»، الرياضيات). ومن الجهة الأخرى كان للاكتشافات العملية صلة وثيقة بالمعرفة الفنية (كفكرة كبلر عن اتساق العالم). وكتعبير عن هذه الوحدة انعكست علاقة الفن بالعلم لأول مرة في تفسير فحوى الفن (رفائيل). وكان نظريو الفن في عصر النهضة يفهمون الفن كاعادة انتاج للحقيقة الواقعية، كما كانوا يمنحون قيمهم المعرفية اهمية كبيرة. وقد فكروا بالعلاقة الوثيقة بين العلم والفن. اما عن الفرق بينهما فقد ذهب دافنشي الى ان العلم ينفذ الى «داخل الشيء»، ويهمل «الشكل وجمال الطبيعة»؛ ومن هنا جاءت ضرورة الفن!

استمرت هذه الرابطة بين العلم والفن في الأتجاه الأنساني المتحرر في عصر التنوير الفرنسي والألماني (ديدرو، هردر، لسنغ) وبلغت ذروتها في شمولية غوته، اذ كان فناناً وعالماً في شخص واحد؛ وساهم بقسط كبير في ايضاح العلاقة بين العلم والفن. ففي تاملاته النظرية كان يفهم الفن كعكس (تصوير) للحقيقة الواقعية، للحياة. وكان يعارض «المحاكاة» الطبيعية. وهو بادراكه ان الفن لايعكس العالم

الا منسوباً للانسان، توصل الى معرفة صحيحة عن خصوصية العمل الفني التي تعبر في نفس الوقت عن الفرق الجوهري بين العلم والفن. وكان غوته لايعتبر الفن معارضاً للعلم، فالفن عنده ايضاً معرفة العام، الجوهري، الا انه كان يرى الفرق الاساسي بينهما يكمن في ان الفنان «يرى العام في الخاص».

في القرن الثامن عشر جرى بفعل التطورات الثقافية المختلفة تمييز واضح بين العلم والفن، حيث ارتبط «الفن» بمفاهيم «الجمال» و «الذوق» و «الحسية»، ووضعت هذه مقابل مفاهيم «الحقيقة» و «العقل» و «المنطق» التي وصف بها «العلم» في الفلسفة الالمانية الكلاسيكية. وقد ذهب بيلينسكي W.G.BelinsKi (١٨١١ ـ ١٨٤٨) الى ان الفن والعلم «اخوان» لايختلفان الا بالطريقة التي يحلان بها مهمات المعرفة المشتركة. وذهب شيلنغ schelling (١٧٧٥ ـ ١٨٥٤) الى ان الفن والعلم نشآ عن اصل واحد ميثولوجي (اسطوري)، وسيتوحدان في المستقبل.

نشا اتجاه آخر في النظر الفلسفي للعلاقة بين العلم والفن بسبب التطور المتناقض في المجتمع. فروسو Rousseau (١٧١٢ ـ ١٧٧٨) الذي لم يقتصر نقده على النظام الاقطاعي المطلق، انما شمل ايضاً الراسمالية الصاعدة، ذهب الى ان العلم والفن يفسدان اخلاق الناس وعاداتهم! وتاتي نفس الفكرة بشكل آخر في «جماليات» هيجل Hegel (١٧٧٠ ـ ١٨٣١). فقد كانت المعرفة الفنية لدى هيجل اقل درجة من المعرفة العقلية ـ المنطقية، وكان ذلك عنده جزءاً من نظام فلسفي كامل، استنتج منه نهاية الفن! وكانت «جماليات» هيجل غنية بالفحوى الجدلي للفن، ذلك الفحوى الذي لم يشتقه من الحياة المادية للمجتمع، انما من الحركة الذاتية للفكرة.

ان التناقض الذي نشا بين العلم والفن في الظروف الراسمالية اصبح اكثر حدة في ظل الأمبريالية. فعداء الأمبريالية للفن ادى الى «العصرانية» ـ تيارات مايسمى بـ«الفن الحديث» الذي لايفهمه احد!

هنا سرقت من الفن وظيفته المعرفية والاجتماعية الهامة، وعلاقته الحقيقية بالشعب. وينعكس التناقض بين العلم والفن في الفن الأمبريالي المتاخر في تيارين متضادين: الاول يتطرق في تمجيد العلم والتكنيك وينزع الى محاكاتهما (الشكلية المستقبلية، التركيبية، التجريدية الهندسية)،



ديدرو

والثاني يخاف من العلم والتكنيك ويعاديهما (السريالية، التاخية). وللتيارين صفة مشتركة ، هي انهما يجردان العلم والتكنيك من رابطتهما الاجتماعية، ويربطانهما بالفن ربطاً مباشراً.

في الاشتراكية تزول العوامل الاجتماعية الموضوعية التي ادت الى اعتبار الفن معارضاً للعلم. وللعلم والفن في المجتمع الاشتراكي هدف واحد، هو الارتقاء بالانسان، والمساهمة في اشباع حاجاته المادية والروحية المتنامية، وبناء انسانية حقيقية.

العلم والفن كزوج من المفاهيم يعبران عن وجود الأوجه المشتركة والاختلافات والتفاعل بينهما، واهميتهما في الحياة الاجتماعية وفي بناء الشخصية. ولهذه القضية جوانب فلسفية وتاريخية وثقافية وعلمية وعملية. وقد اكتسبت العلاقة بين العلم والفن في القرن العشرين اهمية خاصة.

يختلف العلم عن الفن في الموضوع والمحتوى والشكل. فالعلم يهدف في الموضوع الى الكشف عن قوانين جميع اشكال حركة المادة. وفي النظرة الأولى يعكس الفن ايضاً العالم كله. فالرسام الذي يرسم منظراً طبيعياً يعرض ظواهر طبيعية؛ والكاتب الروائي يعرض التشابكات المعقدة للمصائر الشخصية والاجتماعية. ولكن علاقة العالم بالطبيعة تختلف عن علاقة الفنان بها. فعالم الطبيعة ينصب اهتمامه على الكشف عن القوانين الموضوعية لظواهر الطبيعة، اما الفنان فيهتم بالخواص الجمالية لتلك الظواهر، اي قدرتها على التاثير بالانسان روحياً ـ عاطفياً. وينصب اهتمام المؤرخ وعالم الاجتماع على قوانين التطور التاريخي والعلاقات المتبادلة بين المجموعات البشرية والمراتب الاجتماعية والطبقات والشعوب. اما موضوع الفن فشيء آخر. فالقوانين

العامة لاتحوز اهمية جمالية بالمقام الاول، انما الذي يحوز تلك الاهمية هي طريقة ظهورها في حالات شخصية، في النشاط الفعلي لبعض الشخصيات الاجتماعية، وفي سلوك الناس الذين ينتمون الى مراتب اجتماعية مختلفة.

ويختلف العلم عن الفن في محتوى المعرفة ايضاً. فالعالم يسعى عند دراسة الظواهر الطبيعية والاجتماعية الى موضوعية قصوى. اي ان العلم يستهدف معرفة الواقع مستقلاً عن رغبات الانسان الباحث وعواطفه. اما العمل الفني فيتضمن الذات بالضرورة، اي شخصية الفنان. ولهذا يلعب الشعور والخيال والقيم الاخلاقية والنظر عالمية والجمالية في عملية الابداع الفني دوراً كبيراً. ومن الطبيعي ان شخصية العالم تبقى في البحث العلمي متمتعة باحاسيس وعواطف مختلفة. ولكن تلك الاحاسيس والعواطف لاتدخل في نتيجة البحث العلمي. فمن معادلات النظرية النسبية مثلاً لايمكن معرفة العواطف التي كانت تعتور آينشتاين عند اكتشافها. اما العمل الفني فلا يقتصر على عكس الواقع الموضوعي فقط، انما يعبر ايضاً عن الواقع الذاتي، العالم الروحي والعاطفي للفنان. وقد قال احد رسامي المناظر الطبيعية: «ماهي اللوحة المرسومة؟ انها قطعة من الطبيعة رشحت بعاطفة الفنان؛ والا فهي شيء فارغ». فالفن لايقتصر على استيعاب الواقع، انما يقيمه ايضاً. ومن الطبيعي ان التقييم يظهر في النشاط العلمي ايضاً. ولكن التقييم في العلم يحمل صفة عقلانية، وهو ينتج من المعرفة. اما في الفن فتندغم المعرفة بالتقييم، كما يندغم فيه العقل والشعور. ومحتوى العمل الفني يحمل طابعاً روحياً ـ عاطفياً. ولهذا فالفن لايعكس الحقيقة الواقعية بصورة مطلقة، انما منسوبة للانسان الذي يكون تفكيره مشروطاً دائماً بالظروف الاجتماعية. والفن يفهم الطبيعة والمجتمع كعلاقة اجتماعية؛ وفيه يعكس الانسان علاقاته المتعددة بالناس الآخرين وبالبيئة، ونظرته للطبيعة والمجتمع، ومثله الاخلاقية والاجتماعية والجمالية.

ويتميز العلم عن الفن بخصوص الشكل الذي تعكس به الحقيقة الواقعية. فالفن يعكسها بصورة اكثر حسية، اما العلم فبمفاهيم وقوانين ومعادلات وصيغ تجريدية وتصورات موديلية.

هذه الفروق بين العلم والفن تبين انهما لايمكن ان يتنافسا، وبالتالي لايستطيع احدهما ان يلغي الآخر. اما الأوجه المشتركة بينهما، باعتبار كل منهما شكلاً من اشكال الوعي الاجتماعي، فتدل على ان الفروق بينهما نسبية، وان بينهما تفاعلاً متبادلاً. فالدراسة العلمية ضرورية لبعض الاعمال الفنية؛ كما ان النظرة العلمية للعالم شرط ضروري للابداع الفني التقدمي في زماننا هذا. ومن الناحية الاخرى يستخدم العلم صوراً واساليب فنية؛ ويحفز الفن ابداع العلماء ويوسع خيالهم. ويعمل العلم والفن سوية في بناء الوعي التقدمي والاشتراكي، كما تستطيع ثقافة الشعب ذات المستوى الرفيع ان ترفع من مستوى تقبل الفن. ويحصل تفاعل مباشر بين العلم والفن حينما تعتمد الجوانب المفردة من الابداع الفني ـ عدا مشروطية المحتوى الفني بالعلاقات الاجتماعية والايديولوجيا ـ على مستوى القوى المنتجة (طباعة الكتب، الفلم والسينما، التلفزيون، الفن المعماري...).

يؤثر العلم والفن على بعضهما تاثيراً متبادلاً. وهذا التفاعل مفيد للجانبين. فالنجاحات التي احرزها العلم لها صلة بنظرة الانسان الجمالية للعالم. ويؤدي انتشار تلك النجاحات واستخدامها العملي الى «تعقيل» متزايد في مختلف مجالات الحياة الفكرية للمجتمع. ولكن تزايد «التعقيل» هذا لايعني بالضرورة انحسار العواطف، اذ انه يوقظ بطريقة جدلية حاجة اكبر لها. ولذلك ليس من الصدفة ان علماء بارزين اختصوا بعلوم تجريدية خالية من العاطفية، كالرياضيات والفيزياء النظرية، كانوا يعنون عناية خاصة بالفن، وبعضهم يمارسه في اوقات الفراغ آينشتاين كان يعزف على الكمان، وماكس بلانك على البيانو).

الفن يطور المشاعر الانسانية الجمالية، وهذه المشاعر الجمالية تلعب دوراً في ابداع الفيزياويين والرياضيين. وحسب كلمات الفيزياوي النظري الانكليزي الحائز على جائزة نوبل بول ديراك P.Dirac «يكتسب العاملون في حقل الرياضيات شعوراً بالرشاقة الرياضية للطرق المستعملة، ويصبحون قادرين على الاحساس بجمال الرياضيات». ولهذا الشعور الجمالي اهمية توجيهية ، فهو «يعطي الفيزياوي النظري اداة قوية توجه سلوكه...) والسعي نحو الجمال الرياضي ساعد آينشتان عند تطوير نظرية الجاذبية... فآينشتاين لم يكن لديه معلومات تجريبية تدفع بالضرورة لبناء النظرية النسبية العامة. وجميع المعلومات المتعلقة بالجاذبية كانت معروفة لدى نيوتن فكانت الطريقة الرئيسية

التي استخدمها هي السعي لاعطاء قانون الجاذبية اجمل شكل رياضي».

ان تقدم العلم لايعرقل تطور الفن، انما يشجعه ، حيث يزيد من القوة الفكرية، ويوقظ حاجات جديدة في الأبداع الفني. يتطور كل من العلم والفن في مجرى الزمن تطوراً مختلفاً. وفي وضع جديد من السيطرة على قوى الطبيعة تختفي الظروف اللازمة لوجود انواع معينة من الفن. ولكن تلك الأعمال والنتاجات الفنية تبقى محتفظة بمتعتها الجمالية.

تتبين نسبية الفروق بين العلم والفن ايضاً في ان المعالم التي تعتبر مميزة لأحدهما (الخيال، التصور، الحدس، اكتشاف الجديد، النفاذ الى الجوهر، السعي لايجاد التناسق) لاتصح بشكل قاطع، لانها تنطبق على كل منهما، ولو بمقياس مختلف. ويحكى ان احد الفنانين سئل ذات يوم: لماذا اختار الفن، لا العلم، كعمل له، فاجاب: «ليس لي من الخيال مايكفي لأن اكون عالماً»!

يذهب البعض الى ان العلم والفن في جوهرهما متشابهان، وان من الممكن والمرغوب به والضروري دمج الأبداع العلمي والفني في شكل موحد لعكس الحقيقة الواقعية. ولاسناد رأيهم ذاك يشيرون الى مقولات صرح بها كبار علماء الطبيعة في القرن العشرين، مثل: هنري بوانكارية، البرت آينشتاين نيلز بور، ماكس بلانك، ماكس بورن، بول ديراك، نوربرت فينر، وغيرهم، قائلين انهم اكتشفوا جوانب جمالية واضحة في الأبداع العلمي. وهذا ما دفعهم لأن يستنتجوا ان ليس هناك فروق جوهرية بين العلم والفن. بهذا الاتجاه ذهب فولكنشتاين الى ان «العلم والفن شكلان مختلفان لأبراز الأتساق الذي اخفته الفوضى الظاهرية». وقال بكسون «هناك العديد من التصريحات المعروفة لعلماء بارزين عن جمال العلم والنظريات العلمية، والمتعة الجمالية الكبيرة التي يحس بها المرء في عملية الأبداع. اننا لانستطيع ان نتشكك في جمال النظام الدوري للعناصر الذي ينطوي على حس شعري».

من اليسير ان نرى ان هذه الأفكار تساوي بين مفاهيم «الجمال» و «الفن»، «الاتساق» و«الشعر»،.... وفي ذلك خلط لمسالتين مختلفتين: المضمون الجمالي للمعرفة العلمية، والعلاقة بين العلم والفن. وينتج من هذا الخلط ان المضامين الجمالية الحقيقية للنشاط العلمي التي اكتشفها كبار العلماء في القرن العشرين تستوجب عندهم دمج العلم بالفن



انشتاين

و«صهرهما» بحجة «تلاشي الحدود بينهما». غير ان ذلك لايعني سوى ان جوهر الأبداع الفني قد اختزل الى النشاط الجمالي لفكر الأنسان.

ولكن «العمل حسب ماتقتضيه قوانين الجمال خاصية عامة لمجمل النشاط الأنساني» يميزه عن نشاط الحيوان. فاننا نجد مضموناً جمالياً في العمل والمعرفة، والاتصالات واللعب، والرياضة والتعبيرات الأولية لسلوك الانسان، كالحركة والحديث والآداب. لهذا كان اكتشاف الجمال والاحساس به وتذوقه وابداعه عمليات شاملة لاتقتصر على النشاط الفني الأبداعي، ولهذا فهي ليست صفاته المميزة الوحيدة. لذلك تصبح مقدرة العلم على اكتشاف الاتساق داخل الفوضى ليست برهاناً على صفته الفنية، انما تشير الى وجود الجانب الجمالي في النشاط العلمي. وهذا مايقربه الى جميع مجالات النشاط الأنساني ، لا الى الفن فقط.

لهذا يجب التفريق بين المضمون الجمالي للنشاط العلمي والعلاقة بين العلم والفن. ومن الطبيعي ان كل تحليل للعلاقة بين العلم والفن ان ياخذ بعين الاعتبار الاختلافات التي توجد من ناحية بين العلوم المختلفة (علوم الطبيعة وعلوم المجتمع، العلوم التي تستعين بالرياضيات والعلوم التي تستعين بالتاريخ،....) ومن ناحية اخرى بين الفنون المختلفة (الادب والعمارة، الرسم والموسيقى، فنون المناظر وفنون الزينة،....) فالجمال في الرياضيات يختلف عن الجمال في البحث التاريخي، والجمال في التجربة يختلف عن الجمال في النظرية.

◂ العلم والخيال

يساء فهم العلاقة بين العلم والخيال في الكثير من الأحيان، ويعتقد ان العلم منفصل انفصالاً تاماً عن الخيال، وان الخيال ميدان الفن والشعر والأساطير. وليس من النادر ان ينزلق الى هذا الأعتقاد الخاطيء علماء ومثقفون مرموقون.

ماهي العلاقة الحقيقية بين الخيال والعلم؟

الخيال خاصية للوعي الأنساني تعبر عن استقلاله وانطلاقه النسبيين. وتقدر منفعة الخيال بمقدار قربه من الحقيقة الواقعية. فكل تغيير عملي للواقع الموضوعي في الطبيعة او المجتمع يستلزم معرفة مسبقة بهدف ذلك التغيير واسلوبه. والصور الذهنية التي تتولد عندنا بشكل الموديلات والتصاميم ليست مجرد صور او نسخ للحقيقة الواقعية - فهي لو كانت كذلك لما اصبحت اساساً للتغيير العملي للواقع. فمن اجل التوصل الى الموديلات والتصاميم تلك يلزم ان يكون للمرء خيال، اي القدرة على اللعب الحر والأفكار، والتحرر من قيود الواقع. ولكن المرء لايستطيع التوصل الى موديلات مطابقة للواقع او قريبة منه، ولا الى تصاميم قابلة للتحقيق، ولا الى نظرية علمية مفيدة، الا اذا كان تحرره الفكري عن الواقع نسبياً لا مطلقاً، اي حينما يعترف بان الخيال يجب ان يخضع لضوابط وقواعد تربطه بالواقع لهذا يجب التفريق بين الأستخدام المعقول للخيال، والصور الذهنية التي تظهر في الاعتقاد بالخرافات والاساطير مما تجد جذورها المعرفية في الخيال اضافة الى جذورها الأجتماعية.

لاينشأ اي مفهوم، ولا تقوم اية نظرية، دون خيال! فالمعرفة العلميـة، باعتبارها عملية الأستيعاب الفكري للحقيقة الواقعية، تجري عبر نظام معقد من التفاعلات الاعلاميـة والعملية بين الذات المتعرفة وموضوع المعرفة. والفكر العلمي لاينهي عن الخيال: بل يشجعه، بشرط ان لانعتبر البنى الخيالية جزءاً من المعرفة العلمية الا حينما يثبت العمل والممارسة ارتباطها بالواقع.

ومن اللازم ازالة اي اثر طلسمي عن مفهوم «الحدس»، فالحدس ليس نتيجة وحي او الهام. والخيال يطبع بطابعه عملية الحدس. وهذا يعني ان هذه العملية لاتجري حسب قواعد المنطق الصارمة، ولا حسب تعاليم مخططة مبرمجة. ولكن القابلية الكبيرة للافكار على الحركة لاتؤدي الى اقامة فرضية او نظرية علمية ان لم تكن الأفكار حوامل لمعرفة راسخة راقية من حقائق وروابط واقعية وتلك المعرفة الجيدة الراسخة شرط ضروري، ولكن غير كافٍ ، للحدس «العبقري»؛ اذ يجب ان تكمّل تلك المعرفة بالخيال والأرادة القوية التي تركز كل الفكر على المسالة المراد حلها.

ولكي يكون البحث العلمي ناجعاً يجب ان يكون للباحث تعطش لزج امكانياته واستغلال الوسائل المتاحة له لحل المسالة القائمة امامه. وهذا التعطش الذي يبدا بالأعجاب، ثم يتحول الى الداب والمثابرة في البحث، كثيراً ما يكون سعياً وراء تصور لايوجد الا في ذهن الباحث، اي نتيجة للخيال. وتلك الخيالات، بصرف النظر عن صحتها او خطاها، قد اتت بالاعاجيب: فالأيمان الراسخ بالتنجيم (تاثير الأجرام السماوية على مصائر الناس) وبحجر الحكماء، قدم لعلم الفلك والكيمياء خدمة لاتقدر بثمن. ان الأيمان بفائدة النتاج العلمي او التكنيكي قوة هائلة تطلق الفنان للخيال، حتى ولو كان ذلك الأيمان وهماً تماماً، كما كان الحال مع الأعتقاد بالتنجيم او حجر الحكماء او اكسير الحياة.

◂ التجريد في العلم والفن التجريدي

التجريد في نظرية المعرفة العلمية هو الأنتقال من المعرفة الحسية الى المعرفة العقلية. وعملية التجريد في العلم عملية فكرية موجهة تتميز بفعالية تحليلية وتركيبية، تبرّز فيها صفات ومعالم وعلاقات معينة من الحقل المدروس (مادي او فكري)، وتهمل اخرى تعتبر غير مهمة، ثم تعرض في صورة عقلية. ونتيجة التجريد مفاهيم ونظريات وموديلات تبرّز جوانب عامة وجوهرية من الشيء .هذه المفاهيم والنظريات والموديلات قد تبتعد عن الأحساس المباشر بالشيء، الا انها رغم ذلك تعكس الواقع الموضوعي بدرجة اعمق واشمل مما يتعكسه ذلك الأحساس. فتجريدات مثل: المادة، القانون الطبيعي، السببية، التوصيل الكهربائي، المرونة،... وكل التجريدات العلمية تعكس الطبيعة بصورة اعمق واشمل، رغم بعد بعضها عن الحس المباشر. وقد ذهب آينشتاين وهايزنبرك الى ان الفيزياء الحديثة تستوعب طبيعة الظواهر الموضوعية بشكل اعمق واشمل، اي استيعاباً جيداً بواسطة التجريدات الرياضية.

لاتصبح التجريدات صحيحة ومهمة وضرورية الا حينما تستوعب الواقع الموضوعي بشكل اعمق واشمل، اي حينما يكون لها اساس في خواص الواقع الموضوعي وعلاقاته؛ والا فهي «تجريدات فارغة»، مجرد تاملات واوهام لاتطابق شيئاً

واقعياً.

ماهي العلاقة بين التجريد في العلم والتجريد في الفن؟

نرى من الطريف الجميل هنا ان نورد راي ماكس بورن، وهو من ابرز فيزياويي عصرنا وحائز على جائزة نوبل ، حول هذه القضية، اذ قال: «يبدو ان الاتجاه نحو التجريد احد معالم عصرنا؛ ونحن نلاقيه في الفن ايضاً، خاصة في الرسم والنحت التجريديين، ولكن المساواة هنا غير صحيحة ابداً. فالرسامون العصريون يتجنبون كل ما يؤدي الى التفكير والتاويل العقلي».

يتجرد «الفن التجريدي» من المحتوى الواقعي للفن، ويفقد علاقته بالحياة، فيمسي غير مفهوم، ويتحول الى تجريد فارغ، سخف محض.

الفن التجريدي تيار من تيارات الفن الامبريالي المتاخر في مرحلة انحطاطه في القرن العشرين، يبرز بشكل خاص في الفنون التشكيلية، كما يظهر ايضاً في المسرح والشعر والموسيقى. فالفن التشكيلي التجريدي يختزل المحتوى الفني الى القيم الأولية للترابطات والتداعيات التي تثيرها الوسائل الفنية؛ اذ يقيم بناءه النظري على الحقيقة التي يمكن تفسيرها مادياً في ان الالوان مثلاً بحد ذاتها، دون ان تصور شيئاً، تستطيع ان تولد لدى الناظر شعوراً عاطفياً معيناً: حار، بارد، مضيء، معتم، مفرح، كئيب،... كما تولد الخطوط والاشكال شعوراً بالتناسق او التنافر. ويزعم انصار الفن التجريدي ان هذه الوسائل (الألوان، الخطوط، الاشكال،...) يجب ان «تتحرر» من واجب تصوير اي شيء في القطعة الفنية، لكي يتبدى جوهرها الفني «طليقاً حراً»! وباستقلال الفن بهذا الشكل يتوصل الى جوهره الحقيقي، كما يزعمون، ويستطيع بهذا النقاء ان يكشف عن «روح مجردة» مختفية «وراء الظواهر» باعتبارها «اساس» كل الاشياء!!

من ذلك يتضح ان هذه «النظرية» تعني الانفصال التام عن المحتوى الواقعي للفن، والاهمال الكلي لوظيفته الاجتماعية الانسانية في تقييم علاقة الانسان بالواقع الموضوعي تقييماً جمالياً، وتوعيته بموقعه في الحياة الاجتماعية فنياً.

الفن التجريدي تعبير عن نظرة للعالم معادية للمعرفة، مضادة للانسانية، رجعية سياسياً. ف«استقلال» الفن تجاه المجتمع، و «الحرية المطلقة» للفنان وهم تام، لايبقي للفنان سوى التحري بوسائل الفن التجريدي عن «الروحانية» الطلسمية التي يراد الكشف عنها والأحساس بها وراء عالم الظواهر.



هيجل

ويفقد الفنان، تبعاً لهذه النظرية، اية مسؤولية انسانية تجاه المجتمع ، ولا يهتم لان يكون نتاجه مفهوماً للناس؛ وبهذا يفتح الباب على مصراعيه لذاتية ليست لها حدود. وقد ساهمت سيادة الفن التجريدي في سوق الفن في الدول الامبريالية الى حد كبير في تدمير الارتباط الحيوي بين الفن والجمهور. ويتجه الفن التجريدي بقوة ضد جميع المساعي التقدمية والانسانية في الفن. واية محاولة يبديها اي فنان للارتباط بالواقع الاجتماعي، والتعبير عن اية فكرة تناقض موضوعة «الحرية المطلقة» للفنان، تقذف بكونها «خارج اختصاص الفن» وتكافح بعنف. وتسعى الدوائر الامبريالية لاستخدام الفن التجريدي ونظريته في كفاحها ضد الفن التقدمي والاشتراكي، وضد الوعي الذاتي المتصاعد في فن شعوب الدول النامية.

◆ بين الفن والتكنيك

بين تاريخ المجتمعات البدائية الأولى ان الفن كان منذ نشوئه مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالنشاط العملي للانسان، سواء في طبيعة الادوات التي استعملت فيه او في جذوره المعرفية. ومما يلفت النظر ان كلمة «تكنيك» اليونانية القديمة كانت تعني : العمل اليدوي، الحذق ، المهارة، الفن. ومن الممكن متابعة رابطة الفن بتطور التكنيك خلال تاريخ الفن كله، اذ تبرز هذه الرابطة بشكل محسوس في انواع الفن التي لها اهمية تطبيقية وعملية مفيدة، كالفن المعماري والفنون التطبيقية. بل وحتى الآداب الجميلة التي لم تكن مرتبطة

ارتباطاً مباشراً بادوات العمل قبل اختراع الطباعة، تصور تكنيك العصر الذي تنتمي اليه، وتعكس المستوى الذي وصله المجتمع بواسطته (الجمل والخيمة والفرس والسيف في العصر الجاهلي).

ولكن من الخطأ الاعتقاد بوجود رابطة مباشرة بين تقدم التكنيك وتقدم جميع انواع الفن. ففنون العصور القديمة وابداعات شكسبير تحوز على قيمة فنية خالدة، رغم انها نشات في مستوى واطيء نسبياً من الانتاج الاجتماعي .وقد اتى مستوى التكنيك الواطيء ذاك بفنون مختلف الشعوب القديمة واساطيرها. ولكن النظرة البدائية للطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي سادت آنذاك، والتي كانت اساس الخيال والاساطير في ذلك الزمان، فقدت اسباب وجودها المعرفية بتطور العلم والتكنيك، فاختفت ، واختفت معها انواع من الفن كانت مرتبطة بها ارتباطاً عضوياً. فقد انتفت الحاجة الى رواة الشعر مثلاً بتطور الطباعة، واندثرت فنون اخرى بمجيء اجهزة الاتصال التكنيكية.

ايستنتج من ذلك ان التكنيك معاد للفن، وان بين الابداع الفني والقدرة التكنيكية علاقة تناسب عكسي؟ كلا، ابداً! ففي كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع وما يرتبط بها من اساس تكنيكي، تنشا وتتطور انواع جديدة من الفن. لذلك ليس من المستغرب ان تنشا ظروف تندثر فيها اشكال الابداع القديمة وتنهض اخرى. وذلك لايعني نهاية الابداع الفني طبعاً. فان اختفى رواة الشعر بتطور ماكنة الطباعة فان الادب القصصي في القرن التاسع عشر لم يكن ليستطيع ان يقوم بدونها.

تظهر الرابطة بين الفن والتكنيك بشكل واضح في القرن العشرين. فقد اغتنت انواع الفن التقليدية بادوات جديدة على اساس تكنيكي (آلات موسيقية جديدة، مواد بناء جديدة في العمارة، اجهزة تكنيكية للمسرح،...) ، ونشات انواع من الفن جديدة تماماً. فقد ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مثلاً نوع جديد من الفن التشكيلي، هو التصوير الفني الذي لايمكن تصوره بدون التكنيك. كما اتى التقدم العلمي التكنيكي بوسائل جديدة لنقل المعلومات للجماهير ، كالسينما والراديو والتلفزيون. وفتح التكنيك الحديث امكانيات واسعة لنشر الاعمال الفنية: نسخ الصور بنوعية ممتازة، وتسجيلات القطع الموسيقية، وانواع اخرى من الفن الجماهيري تعتمد على الفلم والراديو والتلفزيون، مما لم يكن من الممكن التفكير به في الماضي.

في السنين الباكرة من الثورة الصناعية حاول الناس منح شكل فني للتكنيك؛ فاعطوا للمنتجات التكنيكية اشكالاً استعاروها من اساليب الفن المعروفة آنذاك . وقد احيا التطور التكنيكي في قرننا هذا نوعاً جديداً من النشاط الفني ، وهو مايسمى ب«التصميم» design اي التشكيل الفني للمنتجات الصناعية. الا ان نقاشاً حاداً قام حول جوهر «التصميم»، ولم ينته بعد فبعض علماء الفن يذهبون الى ان «التصميم» نوع جديد من الفن ، من نفس طراز الفن التطبيقي التقليدي والفن المعماري؛ والبعض الآخر يذهب الى ان «التصميم» ليس ابداعياً فنياً بالمعنى الصحيح، لأن القيمة الجمالية للمنتجات التكنيكية ليس لها الا اهمية ثانوية بالمقارنة مع وظيفتها العملية ، ولأن الفنان هنا لايستطيع التعبير عن شخصيته كما يفعل في الأعمال الفنية اعتيادياً. ولكن مما لاشك فيه ان «التصميم» مرحلة جديدة في تطور الثقافة الجمالية، وانه نوع «تركيبي» من النشاط، يشتمل على الابداع العلمي ـ التكنيكي والفني ـ الجمالي. وقد يكون «التصميم» من نفس مرتبة الفن المعماري والفن التطبيقي؛ فهو يقع بين النشاط الذي يخلق قيمة مادية والنشاط الفني الخالص.

التقدم التكنيكي فعل سلبي على الأبداع الفني؟

من الواضح ان الوسائل التكنيكية الحديثة تساعد على نشر الاعمال الفنية بشكل واسع. ولكنها في نفس الوقت تؤدي الى «التوحيد» standardization ـ توحيد النمط والمقياس، مما هو مضاد لجوهر الابداع الفني. فقد يحدث ان يشاهد المرء احياء سكنية جديدة لايستطيع فيها، بسبب تشابه ابنيتها، معرفة اي حي هذا، واين البيت الذي يقصده! فالتكنيك يؤدي بالضرورة الى ضياع الفروق المميزة. وقد تبدو تلك الحقائق من الوجهة الفنية لأول وهلة انها ضد التكنيك. ولكن التكنيك نفسه يقدم الوسائل لخلق النتاج الفني واعادة انتاجه ونشره؛ اي ان التكنيك بذاته لايمكن ان يتحمل مسؤولية الاغراض التي يستعمل فيها. ومن الطبيعي ان هناك احتمالاً في انتاج اشياء يمجها الذوق ولكن بمستوى تكنيكي عال ومن الجهة الاخرى انتجت في حقل الفلم السينمائي مثلاً اعمال فنية رائعة حقاً، لاتقل شاناً عن الفن التقليدي بقيمتها الفنية.

مما لو شك فيه ان استخدام الوسائل التكنيكية استخداماً

واسعاً يؤدي الى توحيد معين. ولكن التوحيد والجمال ليسا مفهومين متعارضين يستبعد احدهما الآخر. ففي الزمن الماضي ايضاً لم يكن استعمال النماذج القياسية نادراً. و«نظام الاعمدة» الكلاسيكي الشهير الذي اثر على الفن المعماري تاريخياً تاثيراً كبيراً نوع من التوحيد. ولكن العناصر الموحدة يمكن ويجب ان تندمج في الانظمة غير الموحدة. ولا يقف التكنيك عائقاً امام ذلك ، انما يقدم احسن الامكانيات لتحقيقه. وان ضياع الفروق المميزة في الكثير من ابنية الأحياء الجديدة مثلاً يجب ان لايعتبر نموذجاً للفن المعماري الصناعي، اذ لايقصد منها فن معماري قدر ايفائها بمتطلبات السكن العصرية الضرورية للاعداد الغفيرة من الناس. وفي نفس الوقت تبرهن الانجازات المعمارية الممتازة في القرن العشرين على الامكانيات الواسعة للربط بين الفن والتكنيك.

اما آفاق الاستعاضة عن ابداع الانسان بالمكنة فهي مسالة مثيرة حقاً، سواء نظر اليها نظرة الاعجاب او نظرة الريبة والاشمئزاز. ويلعب هنا سوء فهم العلاقة الحقيقية بين الفن والمكائن السيبرنتيكية دوراً كبيراً. فالأجهزة التكنيكية المتطورة، والبرامج التي تستطيع بها تلك الاجهزة كتابة الموسيقى او تخطيط الرسوم مثلاً، ليس من واجبها منافسة الفنان في ابداعه، ولا تستطيع ذلك. وغرض تلك المحاولات هو ١) مواصلة تطوير التكنيك السيبرنتيكي ليصبح بمستطاعه حل مسائل اكثر تعقيداً، و٢) «تعديل» بعض جوانب عملية الابداع الانساني ، مما له اهمية في الدراسة العلمية لعملية الابداع. فالآلة الحاسبة الالكترونية (الكمبيوتر) تستطيع مساعدة الفنان اذ تاخذ منه جزءاً من العمل غير الابداعي، كما في اعمال التخطيط في الفن المعماري؛ وهذا لايعوض عن طاقة ابداع الانسان، انما يحررها بتحرير الانسان من العمل «الميكانيكي» الضروري.

اذا نظرنا للعلاقة المتبادلة بين الفن والعلم والتكنيك وجب علينا ان لاننسى ان هناك بين الابداع الفني والتقدم العلمي ـ التكنيكي حلقة وصل ، هي نظام العلاقات الاجتماعية. فهذا النظام يؤثر في الفن ايجاباً او سلباً حسب تأثيره على شخصية الانسان ، ايشجع تدفق قدراته الخيرة، ام يشوهه ويعيق حرية تطوره فالانتاج في مرحلة الامبريالية معادٍ للفن، لانه يبعد الانسان عن ثمار ابداعه الفني والتكنيكي؛ في مرحلة النتاج الفني الى سلعة ، وتختزل القيمة الفنية الى قيمة السوق، ويخضع النشاط الفني للنشاط التجاري. وهذا يؤدي بدوره الى ان اعمالاً فنية من مستوى فني واطيء قد تنتج بمقياس واسع اذا كانت تدر ارباحاً كبيرة، وتستخدم لترويجها احدث وسائل الاعلام. هكذا ينشا الفن الزائف.
ان العلاقات الاجتماعية التي يجري فيها «تغرب» الانسان عن نشاطه تلوث الابداع الفني بادران اللاانسانية، وتدمر بذلك الفن نفسه. والمثال الصارخ على ذلك هو الفن اللاانساني .

وتبرز الميول المعادية للانسان ايضاً في المبالغة في بعض جوانب التطور العلمي والتكنيكي الذي ينقل الى ابداع المنتجات الفنية نقلاً ميكانيكياً. هكذا تبرز في الفن «تكنيكوية» واضحة ، حيث يصبح استخدام احدث الوسائل التكنيكية هدفاً بذاته، ويضيع فحواه الانساني. وتنشا بنفس الاسلوب ايضاً «علموية» ـ اذ يبشر بالفكرة التي تدعي بان العلم هو القيمة الثقافية الوحيدة، وتزدرى الفن والاخلاق. ومن الواضح ان العلم ليس مسؤولاً عن «العلموية»، ولا التكنيك عن «التكنيكوية».

ليس هناك تعارض بين الفن والتقدم العلمي ـ التكنيكي؛ انما يرتبط التطور الفني في عصرنا بتطور العلم والتكنيك ارتباطاً وثيقاً.

مايكوفسكي في مذكرات امرأة



ترجمة : فضل خلف جبر

* - مايكوفسكي يرقص فرحا

التقيت بفلاديمير مايكوفسكي في ١٣ مايس ١٩٢٩ في احد سباقات الخيل في موسكو . قام بتقديم احدنا للآخر اوسب بريك ، الذي تعرفت عليه حديثاً ، حيث انني اقوم بتمثيل دور في الفلم الذي تخرجه ليلي بريك .

وحين غادرنا مايكوفسكي قال اوسب بريك «انظري الى غرابة تكوين فولوديا ورجليه القصيرتين ! » وفي الحقيقة انني وجدت مايكوفسكي ، في النظرة الاولى ، لا يعدو كونه بهلواناً بمعطفه الابيض وقبعته المنبعجة في رأسه . وفي البداية شعرت ببعض التوجس من صوته المرتفع وطريقته في الكلام اذ لم يسبق ان رأيت مثله .

اعتراني شعور بالضياع ، دون ادنى فكرة كأن تكون عن امكانية ارتباطي بهذا الشخص الهائل .

بعدها جاء كاتايتيف ، اوليشا ، بيلنياك [وهم من السوفيات المعروفين] وكذلك يانشين ، وهو ممثل في فرقة موسكو المسرحية ، والذي صار زوجي فيما بعد ، واتفقنا جميعاً على ان نمضي تلك الامسية في منزل كاتاييف .

وهناك شعرنا بميل احدنا للآخر ، وقد امتلأت بالنشوة ، وكانت الأمسية رائعة بشكل عام .

سألني مايكوفسكي «كيف حدث ان تغيرت بهذا الشكل ؟

في الصباح ، حين كنا في سباق الخيل ، كنت بطة قبيحة ، ولكن الآن ..لا مثيل لك في الجمال ....» وقد اتفقنا ان نلتقي في اليوم التالي . التقينا خلال النهار ، ورحنا نتنزه .لم يكن هناك من هو اكثر فضاضة من مايكوفسكي ، حين يكون بين مجموعة من الأدباء ، اذ يكون مرتفع الصوت ، عصبي المزاج . لكنه حين يشعر بأرتباكي يتصرف بلطف ودماثة . ويتحدث عن الأشياء البسيطة فقط : يسألني عن المسرح ، يحذرني من عابري السبيل ، يحدثني عن بلدان لم ارها . ومع صعوبة الحديث في الشارع الا انه كان يتحدث .. كان يقول انه يمتلك بصراً حاداً وذهناً نافذاً لفنان عبقري .

فجأة شعرت بفرح لا حدود له وانا اجد نفسي في صحبة شخص مثله . لقد ضعت تماماً وتورطت ، مع ان قلبي يغوص في بهجة غامرة . فعلمت في الحال انه يستطيع ان يدخل حياتي ببساطة ، وان الأمر عائد له تماماً .

ذات يوم وخلال احدى جولاتنا ، دعاني الى منزله ، كنت اعرف منزله في غندريكوف بير يولوك اذ دعتني اليه ليلي بريك حينما كان مسافراً ، وقد فوجئت حينما علمت ان له ايضاً مكتباً في شارع لوبيانكا .

في منزله في لوبيانكا ، اطلعني على كتبه ، وقرأ لي شيئاً من شعره ، لمايكوفسكي صوت قوي نافذ اخاذ ، وقد قرأ اشعاره بتنغم وجداني شديد وعاطفة جياشة . كذلك قرأ شيئاً من حوارياته الكوميديه بسخرية كبيرة . وقد ادركت انه بالأضافة الى كونه شاعراً فذاً فانه ممثل بارع ، وقد اصبحت متيمة بلطفه وموهبته .

لاحظت ، بطريقة ما ، انني غير قادرة على التعبير عن اعجابي بكلمات ، ولا بد ان مايكوفسكي شعر كم كنت مبهورة فقد اخذ يطوف في الغرف وهو منشرح ، ثم القى نظرة على نفسه في المرآة وسألني : « هل اعجبك شعري ، فيرونيكا فيتولدوفنا ؟» وفي محاولتي لأعطاء جواب مناسب كان هو يطوقني بذراعيه ، وقد جاء اعتراضي مفاجأة كبيرة له ، اذ قطب جبينه كالطفل واستدار متجهاً ليقول «اعطيني يدك ، سوف اتولى الأمر بنفسي ، انت شديدة الحساسية» .

ظللت اتردد على مكتبه في لوبيانكا يومياً . وذات مساء رآني اتجه الى البيت عبر ساحة لوبيانكا ، فما كان منه الا ان اندفع يرقص «المازوركا» في الشارع وسط دهشة المارة . كان يرقص بمفرده ، ضخماً ، اخرق ، مع ان خطواته كانت رشيقة ، ثم ادى مشهداً يثير الضحك ...

كان عرضة للتقلبات السريعة ، فلا اذكر انه كان متوازناً هادئاً . فهو اما ان يكون مفعماً بالحياة ، صاخباً .. مبتهجاً .. مشحوناً بعاطفة غريبه .. يلقي مقاطع من شعره ويغني شعره بالحانه الخاصة ، او ان يكون متجهماً ، منغلقاً على نفسه .. وقد يمتد ذهوله لساعات .. او الى مالا نهاية .

* - وردتان فقط ..

بعد اختتام الموسم المسرحي ، رجعت من كوكاسوس مع مجموعة كبيرة من الممثلين . وكنا قد سافرنا في عربة سيئة المقاعد ، لذلك حين وصلنا الى موسكو كان التعب قد اخذ منا مأخذه ، فكان كل منا بحاجة ماسة الى الحمام . وقد فكرت ان امي ستكون بأستقبالي في المحطة .. وفجأة سمعت من يقول لي» «انظري يانورا من الذي جاء لأستقبالك ! »وحين دخلت الصالة كانت المفاجأة ! اذ رأيت مايكوفسكي وبيده وردتان حمراوان !

كان وسيما وانيقاً مما اشعرني بالحرج من مظهري .

وقد اتضح فيما بعد ان مايكوفسكي اتصل هاتفياً بأمي وطلب منها عدم المجيء لأستقبالي قائلاً «أنه سيقوم هو بذلك . وقال لي انه كان يود ان يجلب باقات من الورد ، لكنه خشي ان يبدو وكأنه تلميذ واقع في الحب ، وكان من شأن ذلك ان يجعله مدعاة للسخرية ، لذلك اكتفى بهاتين الوردتين .

ذات شتاء اصطحبني بسيارته الى بيتروفسكو رازموفسكي كان البرد قارصاً ، وقد تجمدت اطرافنا .. تركنا السيارة واخذنا نخوض في الجليد بمرح .. كان مزاجه رائقاً جداً .. واخذ عصا .. ورسم قلباً يخترقه سهم ، فوق جليد البركة وكتب .. نورا - فولوديا» .

في طريق عودتنا في السيارة ، صرح لي للمرة الأولى بأنه يحبني .

* - ليلي .. كانت مستبدة

في بداية الأمر لم اوجه لمايكوفسكي «أي سؤال» عن علاقته بآل بريك . كانوا عائلة وثيقي الصلة ببعضهم ، بحيث انني لم اكن متأكدة من هو زوج ليلي .

ذات يوم كان آل بريك في طريقهم الى لينيغراد . وكنت انا في منزل مايكوفسكي جندريكوف ، وكان يانشين خارج موسكو وقد اصر فلاديمير ان امكث عنده تلك الليلة .

سألته «ماذا لو ان ليلي جاءت في الصباح الباكر ؟ ماذا ستقول لو انها وجدتني هنا ؟» .

اجاب «ستقول : ارى انك تعيشين مع نوروجكا ؟ حسن .. انه اختيار موفق !»

وقد تبينت حزناً واضحاً في ثنايا صوته ! بأن ليلي ستبدي مثل هذه اللامبالاة . لذلك احسست بأنه مازال يحبها .. وهذا ما سبب لي المأ عميقاً !

فيما بعد ادركت ان الأشياء لم تكن تماماً كما تصورتها . فقد كان مايكوفسكي لطيفاً بشكل خاص مع ليلي ، زد على ذلك انها كانت الوحيدة بالنسبة له لكن حبه لها اصبح الان شيئاً من الماضي .

كان مايكوفسكي نبيلاً مع ليلي ، وكان يظهر لها كل تقدير . وكانت دائماً هناك ازهار بأنتظارها حين تكون قادمة من السفر . وكان يسعد كثيراً حين يجلب لها الهدايا . ومرة جلب سيارة في احدى سفراته الى الخارج وتركها تحت تصرفها الكامل .

كانت ليلي تعامل مايكوفسكي بطريقة ممتازة وحميمة ، ولكنها كانت كثيرة الطلبات ومستبدة . وغالباً ما تجد ما تلومه عليه ولو كان شيئاً تافهاً . ثم تطلق العنان لمخيلتها متهمة اياه باللامبالاة وقد اخبرني مايكوفسكي بأنه متيم بحب ليلي . وقد حاول مرتين ان يطلق النار على نفسه ، وفي احدى هاتين المحاولتين كان قد سحب الزناد مصوّباً الى قلبه ، لكن البندقية لم تطلق .

ويبدو لي ان ليلي كانت تتعامل مع حبه باستخفاف، وقد يكون شبيهاً بموقفي المتعاطف، لكن ذلك كان في بداية الأمر. ولو ان احداً تسلل مختفياً تحت جلده لاثارها ذلك. انها تريد ان تكون امراة مايكوفسكي الوحيدة وحبه الأوحد.

* - مايكوفسكي .. باختصار

- اول شاعر في القرن العشرين وهب كل طاقاته ومواهبه للثورة الاشتراكية .. اعطى شعره، عواطفه ثورته للجماهير في الشارع متحولاً الى «قائد للقوات الانسانية».

- «محرض، زاعق، قائد» تلك هي الصفات التي اطلقها على نفسه. وهكذا بقيت صورته في اذهان الناس.

- بالرغم من هذه الصورة الشائعة عن مايكوفسكي؛ فلابدّ من الغور في اعماق شخصية هذا الرجل.

- مايكوفسكي معقد، متناقض، غير مراع للتقاليد. في بداية شبابه احتضن التكعيبية والمستقبلية، ثم صار مشغوفاً بشعارات الجمالية الحداثوية.

- كان حداثوياً متطرفاً في بدايات القرن العشرين اذ حطم قواعد الفن القديم والقى بها بعيداً عن سفينة عصرنا.

- استطاع بسرعة ان يتخلص من تلك المتاهة ويحتفظ بنفسه كشاعر غنائي.

- حياته الشخصية لا تقل اشكالاً عن اعماله الابداعية.

- بلغت علاقاته مع ليلي واوسب بريك حداً من التشويه.

- استمرت اسطورة حبيبة الشاعر الوحيدة ليلي بريك الى يومنا هذا.

- كانت في حياة مايكوفسكي نساء آخريات

بينهن الممثلة فيرونيكا بولونسكي، حيث كانت اقرب صديقة اليه في اخر سنة فاجعة من حياته.

- حفظت مذكراتها التي دونت في ١٩٣٨ في خزانة متحف مايكوفسكي وقد رأت النور مؤخراً ونشرت في ال «فويروزي الادبية»، وهي صحيفة دورية مختصة بالنقد والادب.

* ـــ تخطيط .و.. تنفيذ

بعد عودتي من كوكاسوس ولقائنا في المحطة، لاحظت ان مايكوفسكي متيم بحبي وانني منجذبة اليه كلياً. اخذت لقاءاتنا تتكرر .. كنا في غاية السعادة ويندر ان اختلفنا حول شيء.

وسريعاً انقلب طبعه ليفسد كل شيء! هناك شيء مايقلقه وكان يمضي الساعات صامتاً، وقد يمتد صمته طويلاً وكل المحاولات التي كنت اقوم بها لمعرفة الاسباب التي تعكر مزاجه كان يقابلها بالنكات. قلما كان يشركني بمشاكله.. ويندر ان فسح المجال لمشاعره.. وكان من قبل متسامحاً مع زوجي، اما الآن فقد صار يشعر بالغيره. وكان يجد دائماً ذريعة مالتجعله متجهم الوجه.. وكم عانيت من اجل ان اخرجه من وضعه هذا.

وفجاة تتلاشى كآبته؛ ويتحول ذلك الرجل الفظيع الى شخص مفعم بالسعادة، يمرح غامراً كل شيء حوله بالبهجة.

كنا نلتقي كثيراً. واغلب لقاءاتنا كانت مع الآخرين، وقد بدا زوجي يرتاب؛ على الرغم من انه كان يعامل مايكوفسكي بشكل لائق. لكنه صار يبدي اعتراضات من اجل ان نخرج بمفردنا الى اماكن معينة. وقد حرصت على ان تبقى لقاءاتنا سرية.

بالاضافة الى ذلك فانني قد منحت دوراً مهماً في مسرحية «سنوات شبابنا» والحصول على دور في فرقة موسكو يعتبر حدثاً كبيراً بالنسبة لفنانة شابة مثلي.

لذلك انشغلت كثيراً في عملي.

في البداية، فرح مايكوفسكي بي كثيراً، واختلق القصص عن كيفية متابعته لعرض الليلة الاولى. وكان يرسل لي باقة ورد بتوقيع «معجب مجهول». وبعد مضي ايام، وكان العمل قد استغرق اكثر وقتي، ثارت ثائرة مايكوفسكي وصار لايطاق. وقد قرا دوري وقال انه سخيف وكذلك الحال بالنسبة للمسرحية. انه لم يقرا المسرحية ولن يفعل، وانه لن يذهب لمشاهدتها دونما سبب لذلك. وعلى العموم ليس هناك مايدعوني لاكون ممثلة. ومن الافضل لي ان اترك المسرح!.

صارت علاقتنا تزداد توتراً. وقد تاكد لي ان من المستحيل الاستمرار هكذا. وكان ذلك الوقت مناسباً لي لاتخاذ قراري اذ ليس بامكاني الاستمرار في الكذب. ولحد الآن لااستطيع ان افهم لماذا بدت فكرة الانفصال عن يانشين صعبة جداً في ذلك الوقت. ولم يكن السبب هو خوفي من فقدان زوجي، لاننا كنا نعيش حياة مختلفة تماماً.

لقد تزوجنا حين كان عمري سبع عشرة سنة. كانت العلاقة بيننا علاقة صحبة طيبة ولا شيء سوى ذلك. وكان يانشين يعاملني كفتاة صغيرة. ولا يجد في حياتي او عملي اي متعة. وكذلك لم افكر كثيراً بحياته او ما الذي يفكر فيه.

اما الحال مع مايكوفسكي فمختلف تماماً. وهذا واقع.

فالعلاقة بيننا جدية. لقد امتلك الجانب الانساني في وحاول جاهداً ان يجعل مني مخلوقاً ذا قيمة.

وبغض النظر عن عمري ـ كنت حينها في الثانية والعشرين فقد كنت مقتنعة بكل مايتعلق به. كنت مندفعة لمعرفة افكاره، عمله، ومشاغله الاخرى. حقاً ،كنت اخشى شخصيته، وطبعه الاستبدادي معي!

كان طلب مايكوفسكي بان انفصل عن يانشين واتزوج منه وان اترك المسرح، قد فاجاني بشدة.

وفي اوائل العام ١٩٣٠ تخليت عن تاجيل اخباره بقراري انني ساكون زوجته بشكل مؤكد، ولكن ليس عاجلاً.

سالني:

«ولكن، هل سيجيء ذلك اليوم؟ انني واثق.. اليس كذلك؟ ثم هل بالامكان التخطيط لكل شيء وتنفيذه؟»

واجبته:

«طبعاً تخطيط وتنفيذ»

فيما بعد صارت عبارة «تخطيط وتنفيذ» اشارة المرور فيما بيننا! فحينما نكون في مكان عام وشعر بالحزن فانه يسال «تخطيط وتنفيذ؟»

حينئذ تاتيه اجابتي المهدئة.

وقد صارت «تخطيط وتنفيذ» موضع تطبيق في شقته المنعزلة في التقاطع القريب من مسرح موسكو، حيث قررنا ان نتحرك من هنك.

*ـــ اغنيتي مخنوقة في المهد

انني واثقة من ان علاقتنا ليست مسؤولة عن اخيلته المريضة وموته المأساوي. ولم تكن المشاجرات التي تحصل فيما بيننا سوى جزء ضئيل من الثقل الذي هوى عليه في ذلك الوقت.

اعتقد ان العام ابتدا باخفاق واضح في عمله. وفي الحقيقة كانت قصيدته المهمة «في ذروة صوتي» والتي كان يمكن ان تحقق نجاحاً كبيراً، لم تنتشر بصورة جيدة في حينها.

لقد نخر مايكوفسكي بعمق نتيجة لاخفاقه. وقد فقد المتعة في العمل بسبب اولئك الذين كان يقدر اراءهم. كان يعرف كيف يتفادى سيول الشتائم والنقد الجارح، وكيف ينهض من فشله. وكل ذلك امده بعزيمة وحماس لخوض الصراع. لكنه اصيب بالاحباط حينما قوبلت اعماله بالصمت واللامبالاة.

وقد ازداد وضعه الصحي سوءً وكثيراً ما كان عرضة للزكام؛ والسبب يعود الى عمله المضاعف.

وهناك شيء آخر ان مؤلف القصائد عن لينين اكتشف بوضوح خلال الذكرى العاشرة لثورة اكتوبر، ان الثورة وخلال السنوات الثلاث المقبلة، سوف لاتعجز عن ان تميز بوضوح ان البلاد قد سلكت درباً جديداً جديراً بالثقة من خطة السنوات الخمس الاولى

وان رسالته كقائد وداعية للثورة، كفيلة بان تري الشعب من هو الذي شق طريقه عبر الظروف العصيبة لتحقيق الغد المشرق. وكان من السهل عليه ان ينزل مختاراً عن منبر السوفيت كداعية وبطل للاشتراكية لكن مايكوفسكي لم يفعل ذلك. وردّ على الاقتراحات الكثيرة الموجهة اليه من قبل نقاده بالتنحي؛ بالمقطع التالي:

«ان خوض المغامرات الرومانسية
اكثر متعة وجدوى
لكنني مفعم بالثورة
واغنيتي مخنوقة في المهد»

وانني اعتقد ان العلاقة التي بيننا كانت القشة التي يتشبث بها.

*ـــ المطارق والمسامير قبل اي شيء

كان هناك راي شائع في اوساط غير المثقفين، ان مايكوفسكي شرير، ولا شيء يخلو من الوضاعة في علاقاته مع النساء.

اتذكر هذا حين اخذنا نلتقي كثيراً. كان يحاول ان يناقشني في هذا الموضوع، مدعياً انه فعلاً فظ، سيء، وقح.. الخ.. وكل ذلك مجرد هراء.

انني لم ار في حياتي مطلقاً من يرقى مستوى تصرفه مع النساء الى مستوى تصرف مايكوفسكي.

سوف لاتردد عن القول ان لدى مايكوفسكي نزعة خيالية لكن هذا لايعني انه خلق نموذجه الكامل للمراة وعشق هذا النموذج. ابداً، لقد كان مرهق الحساسية بالنسبة للنقائص البشرية، وكان يعشق المراة التي يختارها على ماتكون عليه.

ماكان مايكوفسكي يسمح لي بالانصراف دون ان يحتفظ معه بشيء مني كرهينة، كان تكون خاتماً او منديلاً او قفازات. مرة قدم لي لفاعة عنق هدية. ثم قسمها نصفين: واحد لي لأضعه على عنقي؛ والآخر لكي يعلقه فوق مصباحه في لوبيانكا. قائلاً: انه بهذه الطريقة يشعر ان جزءً مني يبقى معه دائماً.

وذات مرة كنا نلعب الورق للتسلية، وخسرت انا، فدفعني مايكوفسكي الى ان اقدم له درزناً من كؤوس الشراب. ومن الطريف ان هذه الكؤوس كانت سريعة العطب مما جعلها عرضة للكسر بسهولة. وخلال وقت قصير جداً لم يبق منها سوى كاسين يرمزان الى علاقتنا ، فان انكسر احدهما فهذا يعني ان كل شيء بيننا انتهى . لذلك كان يحملهما بعناية ويغسلهما ويمسحهما بنفسه!

في احدى الامسيات في لوبيانكا قال:ـ

«انت تعرفين شعوري نحوك. انني اود ان اعبر عن ذلك شعراً. لكنني كتبت الكثير عن الحب. حتى ليبدو انني قلت كل شيء هناك» ثم بدا يقرا بعض قصائده العاطفية. وفجاة صرخ:

«حماقات! ان هذا ما يجب ان يكونوا هم عليه! سوف يظنون مايكوفسكي ، كونه محرضاً ثورياً، مجرد مدّع. من المؤكد انني استطيع الكتابة عن القمر والمراة، وانني ارغب في الكتابة عن ذلك، ولكن يصعب عليّ القيام بذلك الآن. ان الوقت لم يحن بعد.

المسامير والمطارق تاتي قبل اي شيء آخر! ولكن عن قريب سيكون من الضروري الكتابة عن الحب.

ثم اخذ يقرا من قصيدته «في ذروة صوتي»

«اتحبينني؟ ام لاتحبينني؟

انني اعصرُ يدي

مقتلعاً كلّ اصبع من اصابعي»

وحين انتهى قال:

«انني اعنيك بهذا»

*ـــ امنحي الحبر والمصباح جوهاهما

اصبحت مشغولة في المسرح ، وقليلا ماكنت ارى فلاديمير. ثم صرت اراه لماماً ولبرهة قصيرة. لقد واجهت مشاكل في دوري لذلك استغرق جل وقتي. كنت عصبية ولا يسعني التفكير الا بعملي . وقد تعكر صفو فلاديمير بسبب ابتعادي هذا، لذلك طلب مني ان اترك المسرح وان انفصل عن يانشين، مما جعل الامور تزداد تعقيداً بالنسبة لي. لذلك اخذت اتحاشاه. مرة اخبرته ان لدي تمرين؛ وعوضاً عن ذلك ذهبت الى السينما مع شخص آخر. وقد عرف فلاديمير بذلك، فدعاني في اليوم التالي انا وزوجي الى السيرك. في تلك الليلة كانوا يعيدون عرض مسرحيته الايمائية عن ١٩٠٥ . كنا في المقصورات، وقد كان مايكوفسكي خارجاً عن طوره!

فجاة قفز واقفاً، وخاطب يانشين قائلاً «ميخائيل ميخيلوفتش، لابد لي من قول شيء لنورا، هل لديك مانع بجولة قصيرة؟» وفوجئت انا، اما يانشين فلم يحدث اية ضجة، وبقي لمشاهدة العرض. مضينا الى لوبيانكا، وهناك قال لي انه لايستطيع الاستمرار في الكذب. وانه لن يسامحني لذلك، وقد انتهى كل شيء بيننا. اعاد الي خاتمي ولفاعتي، قائلاً: «ان احد الكاسين قد كسر هذا الصباح. وهذا ماانتهى اليه الحال. ثم قذف الكاس الآخر نحو الحائط. ووجه الي سيلاً من الشتائم. انفجرت بالبكاء، اقترب فلاديمير و... صالحني

لكن الوفاق فيما بيننا لم يدم طويلاً. في اليوم التالي عدنا الى الشجار والخصام وايذاء احدنا الآخر.

شعرت ان علاقتنا قد وصلت الى نهاية الطريق. طلبت منه ان يتركني لحالي. ثم تبادلنا ملاحظات عدائية! كان ذلك في ١١ نيسان . في ١٢ نيسان كانت لدي حفلة موسيقية . وفي فترة الاستراحة، دعيت الى الهاتف . كان مايكوفسكي في غاية الهياج. قال انه في لوبيانكا.

وفي حال سيئة. ليس في تلك اللحظة حسب، انما بشكل عام. قال انني الوحيدة التي استطيع مساعدته ، فهو الآن امام منضدة الكتابة، وامامه الحبر والمصباح والكتب ولو كنت انا هناك لكانت هذه الاشياء ذات جدوى. اما اذا لم اكن موجودة ، فان جميع الاشياء تفقد معانيها! وتصبح عديمة الجدوى! حاولت ان اطمئنه قائلة انني ايضاً لااستطيع الحياة من دونه. اننا يجب ان نلتقي ، وانني يجب ان اراه ؛ وسوف اوافيه بعد انتهاء العرض.

قال مايكوفسكي: بالمناسبة، نورا، لقد ادرجت اسمك في وصيتي التي وجهتها الى الحكومة. لقد اخبرتهم انك احد افراد اسرتي ؛ اعتقد انك لاتعارضين في ذلك؟»، لم افهم شيئاً في ذلك الوقت، اذ انه لم يلمح الى فكرة الانتحار اطلاقاً. وفيما يخص سؤاله حول ادراج اسمي ضمن اسرته اجبته «ياالهي! انني لاادري عن اي شيء تتكلم! ادرج اسمي حيث تشاء!»

بعد انتهاء العرض، التقينا في منزله. رجوته الا يقلق قائلة: انني ساكون زوجته. وكنت قد استجمعت قواي في تلك اللحظة. لكنني قلت له عليّ ان اجد الطريقة المناسبة لاخبار يانشين. وهنا جعلته يقطع لي وعداً بان يراجع طبيباً لاستشارته حول وضعه النفسي المضطرب . حاولت اقناعه

بالذهاب الى منتجع صحي ولو لايام قليلة. واتذكر انه اشر ذلك في مفكرته ليومي ١٣ و ١٤ نيسان.
وبدا لي ان مايكوفسكي كان متفقاً معي، لكنه لم يفعل ،كان رقيقاً ومرحاً.

● كانت الرسالة التي كتبها مايكوفسكي قبل موته تحوي السطور التالية «قيادة الدولة. ان اسرتي تتكون من ليلي بريك، امي، اخواتي وفيرونيكا فيتولدوفنا بولونسكي» وبالاضافة الى النقاش الذي جرى بين ليلي يريك بولونسكي والحكومة احتراماً لوصية المتوفى، فانها لم تتخذ اي اجراء ضد رغبته في ادراج بولونسكي مع الاخريات لكن ليلي حذرتها بشكل غير رسمي بعدم المطالبة بحقوقها وبقيت وصية مايكوفسكي وقضيته غير محسومة.

*ــــ مازلت فتاة طيبة جدا!

لم نلتق خلال ١٣ نيسان حتى المساء. لكنه اتصل بي وقت الغداء ليدعوني الى سباق الخيل يوم ١٤ نيسان قلت له انني سوف اذهب الى السباق مع يانشين وبعض الممثلين. ولفت انتباهه الى اتفاقنا بالايرى احدنا الآخر . وان لا ياتي الى هناك.

مساء ذلك اليوم ذهبت الى كاتاييف مع يانشين وهناك وجدنا مايكوفسكي حزيناً متجهماً.

انتحينا طاولة بمفردنا، واخذنا نتبادل النظرات الصامتة. كان هناك حشد من الحاضرين، وكان يانشين بادي القلق من كل شيء متوقعاً حدوث فضيحة اخذنا نتبادل الملاحظات انا ومايكوفسكي في دفتر ملاحظاته. وجه احدنا للآخر الكثير من عبارات الاهانة والتجريح. وكان اغلبها حماقات لاضرورة لها.

نهض مايكوفسكي الى غرفة اخرى وراح يشرب الشمبانيا. تبعته الى مكانه وجلست الى جانبه واخذت امسد شعره. قال «ابعدي عني قدميك المقرفتين!» واعلن انه سوف يخبر يانشين عن علاقتنا.

كان فظاً وغير مهذب. وفجاة شعرت بعدم استعدادي لتحمل شتائمه. واكتشفت انني اتعامل مع رجل تعيس ومريض. رجل خليق بان يرتكب الكثير من الحماقات.

وادركت ان بامكانه ببساطة ان يثير فضيحة، وان يفعل لنفسه شيئاً غير جدير بالاحترام.

بذلت قصارى جهودي لتهدئته. كنت لطيفة ورقيقة لكن ذلك لم يزد على ان دفعه الى سورة من السخط. التقط مسدساً وقال انه سوف يطلق النار على نفسه وهددني بان يطلق النار علي موجهاً فوهة المسدس نحوي. فرايت ان وجودي انما يدفعه الى مزيد من الجنون.

في الصالة ، القى عليّ نظرة طويلة. وطلب مني ان اضع يدي على راسه قائلاً
«انك ماتزالين فتاة طيبة جداً!»

*ــــ اطلاقة القتل

في صبيحة ١٤ نيسان جاءني مايكوفسكي بسيارة اجرة، وكان يبدو في غاية الاعياء.

كانت الشمس في غاية السطوع؛ انه يوم ربيعي حقيقي قلت «ياللروعة! انظر الى الشمس.. لاتقل لي بانك مازلت مثقلاً بافكارك الحمقاء. دعنا نطوح بكل الاشياء بعيداً وننساها. هل تعدني بذلك؟»

لكنه اجاب «لكنني لاارى الشمس. انها لاتعني لي شيئاً الآن. لكنني ساكف عن ان اكون احمق. لقد اكتشفت بانني لااستطيع ارتكاب الحماقة بسبب امي. انها الوحيدة التي يهمها امري. حسن. سنتناقش في البيت.

قلت له ان لدي عرضاً مهماً في الساعة العاشرة والنصف وعليّ ان اكون هناك في الموعد تماماً.

ذهبنا الى لوبيانكا. وطلب من السائق ان ينتظر. كان منزعجاً من انني اضيع الوقت. بدا عليه التوتر «انه المسرح ثانية. انني اكرهه، ليذهب الى الجحيم. ليس بامكاني الصبر على ذلك! سوف لااسمح لك بالذهاب الى هناك. لن اسمح لك بالخروج من هذا المكان!»

اقفل الباب، ووضع المفتاح في جيبه. كان مضطرباً جداً لدرجة انه نسي ان يخلع معطفه وقبعته، جلست على الاريكة، وجلس هو عند قدميّ. واخذ يبكي! قمت بخلع معطفه وقبعته واخذت امّسد شعره.
باذلة جهدي لتهدئته.

قام يتمشى متجولاً بسرعة في الغرف، لدرجة ان يصل حدّ الجري. طلب مني ان امكث في مكاني ابتداءً من تلك اللحظة؛ دون الحاجة الى اي شرح الى يانشين. ان من المحال ان يبقى منتظراً في الشقة. ان علي ان اترك المسرح حالاً. وليس هناك عرض في ذلك اليوم. وسوف يذهب هو الى المسرح، ويقول لهم ان لاحاجة بهم اليّ. ان المسرح سوف يستمر دوني. وسوف

يتكلم مع يانشين بنفسه. سوف لاارى احداً من هؤلاء ثانية. قال انه سوف يقفل عليّ شقته من الآن فصاعداً. وسوف يصفي الموضوع مع المسرح. ويشتري كل المستلزمات التي احتاجها للحياة معه. وسوف يوفر كل شيء احتاجه في البيت. ولا داعي للخوف من ترك المسرح وان حياتي بكاملها ،من اعظم عناصرها اهمية، حتى آخر ثنية في جوربي ستكون تحت رعايته وحبه الذي لاينضب. وليس هناك مايدعو الى القلق بشان الفارق بين عمرينا؛ اذ سيكون شاباً ومرحاً. انني اعرف كل هذه الاشياء، اليس كذلك ؟!، لقد اعترف بان كل ماحدث ليلة البارحة كان مقرفاً، وسوف لايتكرر ثانية.

اجبته بانني احبه وسوف اكون معه؛ ولكن ليس بامكاني المكوث هنا بهذه الطريقة دون ان اخبر يانشين.

انني أود زوجي واحترمه كانسان، ولا يمكنني ان افعل هذا معه، وليس بامكاني ان اترك المسرح ، ولن اقوم بشيء مثل هذا. كيف اجعله يفهم انني حين اترك المسرح ولا يبقى لدي ما اقوم به انما تتحول حياتي الى فراغ. ان من شان هذا ان يجعل الوضع صعباً للغاية لي. وله ايضاً.

وهذا ،ببساطة، ماجعلني اصرّ على الذهاب الى العرض. انه واجبي. وبعد ان ينتهي ساعود الى البيت واخبر يانشين عن كل شيء. ثم انطلق الى منزله لنسعد ذلك المساء.

لم يوافق مايكوفسكي على هذا. واصرّ على ان يحسم كل شيء حالاً. وثانية: قلت له انني لااستطيع التصرف بتلك الطريقة.

سالني:

ـ اذن سوف تذهبين الى العرض. اليس كذلك؟

ـ اجل.

ـ وسوف ترين يانشين؟

ـ سافعل.

ـ هكذا؟ اذن اخرجي. اخرجي حالاً!

قلت بان الوقت مازال مبكراً جداً بالنسبة لي. اذ بامكاني الوصول خلال عشرين دقيقة.

ـ كلا. يجب ان تذهبي حالاً.

سالته:

«ولكن ساراك اليوم. اليس كذلك؟»

«لاادري.

«ولكن على الاقل اتصل بي في الخامسة»

«اجل، سافعل ، سافعل»

ثم بدا يذرع الغرف ثانية ، مهرولاً باتجاه مكتبه. كنت اسمع خشخشة الورق. لكن لم يكن بوسعي ان ارى اي شيء. لانه حجب الرؤية عني.

الآن بدا لي انه قلب اوراق التقويم ليومي ١٣ و ١٤ نيسان. بعد ذلك سحب المجرّ والقى به في الأرض ثم عاود مشواره في ذرع الغرفة.

قلت:

«الا توصلني الى الباب على الأقل؟»

اقترب مني وقبلني. كان صوته هادئاً ولطيفاً.

«كلا ، يافتاتي، اذهبي بنفسك. لاتقلقي بشاني»

ابتسم ، ثم اردف:

«سوف اتصل بك. هل لديك نقود لأجرة السيارة؟»

«كلا»

اعطاني عشرين روبلاً.

«سوف تتصل بي. اليس كذلك؟»

«اجل. اجل»

غادرته، وخطوت قليلاً امام باب المنزل. دوت اطلاقة. زلزلت الارض تحت قدمي. اخذت اصرخ واضرب الباب دون جدوى. لم اكن اقوى على فتح الباب.

وبدا لي انه مرّ وقت طويل قبل ان اغامر بالدخول. ثم اخذت استعيد وعيي تدريجياً. كانت هناك سحابة من الدخان من اثر الاطلاقة. وكان مايكوفسكي ممدداً على البساط، ذراعاه مفتوحتان، وبقعة صغيرة من الدم على صدره.

اذكر انني هرعت لأجلس بجانبه منادية دون انقطاع:

«ماذا فعلت بنفسك ؟!ماذا فعلت بنفسك؟!.كانت عيناه مفتوحتين. وكان ينظر الي مباشرة، محاولاً ان يرفع راسه. كان يبدو وكانه يريد ان يقول شيئاً.

لكن الحياة سرعان ماانطفأت في عينيه.

كان وجهه ورقبته في غاية الاحتقان.

بعدها سقط راسه الى الاسفل، وسرعان مافقد لونه.

هرعت الناس. اتصل البعض، وقال احدهم «اسرعي واستدعي الاسعاف!»

هبيت راكضة فاقدة شعوري، لأصطدم بالأسعاف، التي وصلت بسرعة، ثم رجعت مهرولة صاعدة السلم.

في اعلى السلم قال احدهم.

«تاخرت كثيراً. لقد مات!»

كانت تلك اسعد سنوات عمري واتعسها!

مقاطع من سيرة عاشق مات صغيراً

د. عبد اللطيف عقل

إجلسوا حيثما تجلسونْ،
على الريح وردُ القناديل متكأً والقواعدُ محفوظة عُلَباً
والقواميسُ مسكونة ورقاً القاً والجذورُ الثلاثيّة ما
زلْتِ الخطَّ اليتامى يتامى كما تعرفونْ.
لكم ما اكتسبتمْ من التمرِ والنسوة العاقلاتِ
وثمة مَن ينكرون.
فاجلسوا حيثما تجلسونْ.
أو اتكئوا فالأرائكُ ديوانكم
والنمارق لما مرقتُ بها مثل سَهْمٍ سَهَمْتُ وساهمتُ في
وصْفها، طبعتُ، تطبّعتُ والطبعُ في طبعه شركاتٌ،
ازاوجُ ما بين ذات الذوْاتِ واسطورة الانحناء اذا
انتصبَ الشعر في شارع النثرِ، أسعفهُ المتداركُ ليلاً
عموداً من اليانَسونْ.
فاجلسوا حيثما تجلسون.
أو قفوا مثلما تَشتهونْ.
لكمْ رغباتٌ وما ظلَّ متسعٌ في بلاط الأمير،
الوزارة مزدحمٌ بهوُها بألاجانب، وجه الثقافةِ مثل
الصحافةِ صَمّم جوهرهُ الميتون.
فقفوا مثلما تشتهونْ.
انما القدسُ قدّيسةٌ، رحمُها دار أطفالها،
فخذها فخّهـا، بطنُ (بيتـا) بيوت، سنـابُلها سُبُـلٌ
ضوعت مُرُجاً، شيخها شامخٌ ومساماتها سُمها، سمُّها

كيفمــا تشتهي « عكنّى » ســور عكــا عــلى قبضِ
عكازتي، كرمي كرملي، نهدها نَهْدَتي،
فما مات جلدي عيونْ.
قفوا اوقفوهُ يخبىءُ عجـز الحداثـةِ في شعر
لحيته البنيويِّ، على لغةٍ من غبار الطباشير، يركبُ
عجزَ الاساليب، قدموسه مات في شبقِ الرملِ، شجر
في الصنـاديق يضحكُ في سمـك، هـو يَحـرمنـا لذة
الكشف بالفتحِ، فاكسر خياشيمه يا رئيس القراءات.
هذا غزالٌ يقطّع اقطاعنا، ناشف الشاعرية..
إين التوقّعُ والغوصُ اين احتشاء الصُّورْ
كلُّه كامنٌ في حَجَرْ.
تُعرَفونَ ولا تَعرِفونْ
قناديلُ اكبر من زيتها، زعفـرانٌ وطينْ. دمٌ هينٌ لينٌ
وعظامٌ على لينها لا تلينْ. مَنزلٌ مُنـزلٌ، شجر خلف
نـافـذة السجن، ثلجٌ تسـاقـط من قمـةِ النهـرِ، ان
السواحل تختصرُ البحرَ، والبحر مقبرةُ العابدين.
نسمّيه خيرَ الأسامي،
لحفلة صرختِه هدرتْ مركبة.
فمال الصفيحُ على مَهْدِهِ تقمطُ مقلاعَهُ،
وانتهى الطلْقُ حين ابتدا
حشراتٌ مدججة وبياض الشراشف منهمكٌ في البكاءِ،
وامٌ على ضعفها مطمئنة.
تجاوزت الخيلُ إعرافها والأعنّة.
وما الخوفُ الا احتمال الوصولِ،
واسُّ الخلاصِ الخَلاصةُ..
إنّ التخطيّ هنا كامنٌ في الأجنّة.

ابٌ ضالعٌ في البراءه.
وام على عهدها منذ ايام عكا تجيد القراءة.
تثر بقايا السميد على طفلها
حمامٌ على الموسم الهشّ
ينقرُ قُطينَ هذا الصفيح ولا شيء إلّا البلَدْ.
اخ ثلاثين عاماً قبيل انتفاخ الجَسَدْ.
احدٌ أحدْ.
وليس يهمُّ فتاة اتى ام وَلَدْ.

وكنّا نزاوجَ بين الورود وبين المِداد.
وكان الجنود بحجم الأزقةِ
والامنياتُ بلون السواد.
نما احمدٌ تحت سقف الصفيح، وقبل انفجار الشموس
بزنديه اتقنَ فنّ الحجْر.
وقد ماتَ قبل ارتفاعِ القمَرْ.
وما الشعرُ الاّ مدى الشعراءِ،
مداخلةٌ أمْ وَترْ.
سرقات القصائد غطّتْ على سرقاتِ البلادْ.

الارض المحتلة

——— هذا هو المقطع الاول من القصيدة، وهي في خمس مقاطع..

الصبي ١٩٥٦

فرج ياسين

احد الصبيين اللذين حضرا اخيراً الى المكان، جثم خلف الصخرة، بينما ارخى الآخر ذراعي مقلاعه؛ ومطهما، ثم تقرىٰ بانامله وجهي الطاسة المعينية المقعرة، قال له: اعطني حصاةً. ثم ناوله واحدة، فتراجع، خطوةً، خطوتين، وطفق يلوح بمقلاعه، ثم افلت احد ذراعي المقلاع، فانطلقت الحصاة، واصطدمت بالارض، على بعد امتار قليلة. وجعلت تئز. كانت الحرب قد بدات، وماعاد يسمع الا احاح المتحاربين، واصطفاق اذرع المقاليع، ثم الحصى وهو ينهمر في ارجاء الميدان كحبات البرد الكبيرة.

وما عاد يرى، قال له توفيق، اليّ بحصاة اخرى ؟ فتردد قبل ان يدفع اليه بحجارة مستديرة وملساء ففطن توفيق الى حركة تردده. ثم تامل الحصاة الصغيرة وقال: اهذه هي ؟ فاطرق عدنان قليلاً، ثم قال: نعم. فقال توفيق: ولكن صلاح ارانا حجارة مسنونة بيضاء.. ثم اعرض عنه وتشاغل باعداد مقلاعه وطوح بالحجارة قليلاً، فسقطت بين مقاتلي القلعة، واستحالت الى شظايا. فقال توفيق: لعل كل واحدة من هذه تصلح لقدح الزناد، هل سمعت صلاح وهو يقول ذلك ؟ فقال عدنان: نعم.

وانهمر حولهما نثار حجارة، سقطت امام الصخرة، وشاهد عدنان امامه في عمق الميدان فتىٰ، ينتزع بعض العساليج من سياج المقهىٰ، الذي لاح له مثل غابة مستديرة صغيرة. وخيل اليه ان التقاط قبضة جديدة من تلك العيدان الصفر، قمينة بكشف الميدان، بكل سعته وفوضاه، امام اعين الرجال في المقهى. وقال توفيق: الىّ بحصاة اخرى ؟ وفكر: لو لم يكن ابي مسافراً لكان يجلس هناك ويتجاهل الحرب.. وقال توفيق: اليّ بحصاة ايضاً. ثم قال: اذهب هيّا. انت اذهب ! ولكن عدنان اجابه: ستحتاج الى من يناولك الحصيات ياتوفيق. فقال: ساتدبر ذلك وحدي.. ودفع اليه بآخر حجارة التقطها، وانكفا منحنياً، ثم جعل يزحف، في ظل الصخرة... ومضى يزحف فوق الجلاميد، وين الصخور التي تساقطت عن الجرف الصخري قديماً، وماكان يستره من النثار المتساقط في كل مكان حوله، الا محض المصادفة. وما ان بلغ حافة الجرف عند درج الواوي، حتى بدا التسلق صعداً، واخذت جماعة الاطفال تحييه. لقد بداوا يصخبون

ويولولون، ويحثون عليه التراب، وقد اتخذوا مكانهم عند نهاية طريق الجامع، الذي يتدلى على الميدان، وكان يتصبب عرقاً ويظلف فوق طريق ضيقة متعرجة، كان قدماً واحدة حفرتها من جراء انزلاقها المتكرر لعشرات المرات كل يوم. وهي تتلوى بين ارض صخرية محفوفة بحجارة مختلفة الاحجام، تنبت بينها الاعشاب.

وفي نهاية المدى، وقف الصغار صفاً لتحيته، فابتسمت عيناه، الضيقتان المقذيتان، وكان يعضّ طرف دشداشته، بقواطعه، منذ ان بدأ التسلق، فاخفى شريط مثلث من القماش المنكوش الذي يعلوه التراب ـ فمه وغمازتيه وذقنه.

فظل منحنياً حتى عندما مد احد الصبيه يده فاختطفها وتمسك بها، ثم اصبح بقفزة واحدة فوق الطريق. وتخلى الصبية مؤقتاً على الاستمرار بمتابعة مايجرى تحتهم، والتفوا حوله، ولبرهة ظل جاثياً وقد اطلق طرف دشداشته، والتقط انفاسه، وبدا مستمتعاً بقطاف البطولة.

ومن بين السيقان النحيفة السفعاء، وقد انحسرت عنها الدشاديش القصيرة المهلهلة؛ شاهد الفتية وهم يضربون.. وخلفهم راحت حزم الشمس البراقة تتجول فوق الموجات الصغيرة، المتلاشية، المتفجرة في فترة من النظر لا تزيد على ثانية واحدة، حيث يكون للنهر ان يستحم بالشمس عارياً مثل كل يوم، بيد انه لم يفكر الّا بذلك الامتياز اللذيذ الذي يكون للبعض من الفتيان، حيث ان كل ماينقصهم مجرد مقلاع، ثم ينطلقون نزلاً عبر درج الوادي، او العلوه او حمار الشيقا، ويبداون تخير الحصيات، ثم الرمي باتجاه فريق القلعة، يضربون بتلك الحركات الرشيقة من الكر والفر، والمجابهة والاستتار، ثم الصيحات الزاعقة والشتائم.

وظهر رجلان خلف مجموعة الصبية، فتوقفا قليلا، وراقبا المكان، وهما يداعبان حبات سبحتيهما الطويلتين السوداوين، فتقدم احدهما وقد اثارته حركة تحلق الصغار قائلاً: هل اصيب احد ؟

فاجاب احدهم بعد ان استرجع كرة متوهجة من المخاط الى جوف انفه:

ـ توفيق وعدنان نزلا الى هناك !

وقالت طفلة في السادسة: لقد عاد عدنان، لكن توفيق لم يعد.

وتبارت عدة اصوات للقول: انه يحارب. مع الفتيان، خلف الصخرة.

فالتفت الرجل الى صاحبه، وقال: ان احداً لم يُصب... ثم انصرفا..

وجعل الصغار يتفرقون عن المكان، الذي مايزال عدنان جاثياً فيه؛ منصرفين الى مشاهدة ماتتاح لهم مشاهدته من الميدان، قبل ان ينسلوا الواحد تلو الآخر، فياخذون اماكنهم على الحافة المتقدمة للجرف، جاعلين درج الوادي الى يمينهم، ومتكئين على جدار احد البيوت، ومستقبلين الشمس، حيث ماتزال ضلالهم المتراصة خلفهم، قادرة ـ بسكونها وعتمتها ـ على تشكيل شبح اكمة مستديرة صغيرة. وبقي عدنان وحده برهة، يتخيل صفوف المتحاربين من الجانبين، وهم يتقدمون او يتراجعون، وقد خالط طعم الافتتان في نفسه شيٌ من الكدر.

سكبت الشاي من الابريق، ودورت الملعقة الصغيرة في القدح، دون ان ترفع اليه وجهها: كل هذه القطعة من الجبن ايضاً، وإياك ان تذهب الى السحل هذه الجمعة، مثل كل مرة.

ـ لا اذهب.

ثم نظرت في عينيه

ـ اذا انفجرت هذه (البشتاوه)، فانكم ستموتون جميعاً.

ـ لا اذهب.

ـ واذا قامت الحرب بعد قليل، فاين يتعين عليك ان تكون ؟

ـ هنا. العب في الزقاق.

ـ إشرب الشاي إذن

ومسح انفه الراشح بكمه قائلا:

ـ سافعل يامي..

ثم تذكر درس الامس في موضوع القراءة، فقد رأى في النوم ثلاث قطط سود، تلوذ بحائط، وتموء عويلاً حارقاً، بينما تغرق كل قطةً ببركه صغيرة من الماء. تاثت عن قشرة الصقيع الذائبة عنها وربما فعل في الحلم مالم يقو على فعله في اليقظة ابداً. فقد خرجت الام من احد الابواب، وقفت على العتبة. فرات القطط، وماءت قهقهةً وصداحاً. ثم نفشت ذنبها، وعادت فخفضته، قائلة: اجل انتنّ قططي الثلاثة السود. ولكنه قال لها: بل هن قططي. فقالت الام: لا. انهن قططي، لقد منعني الثلج من التعرف عليهن، ثم انه اغار عليهن، واوشك ان يحتوي واحدة في حجره، لكن القطة الام، نطت من العتبة، وظلت طائرة في كل فراغ الزقاق، ثم انقضّت، فلمست ببراثنها ظاهريده، فراى تكشيرتها، وكذلك الخطين العموديين الوهاجين في بؤبوي عينيها. فاخلى القطة الصغيرة ودخل في الجدار. واصبح الجدار زجاجه، وبقي

هناك يرتجف، ويبكي ثم تحولت القطط الثلاث السود الى ثلاث ضفادع بلون العشب، جعلت تنق وتقفز، حول المجرى الآسن الذي في وسط الزقاق.. بينما تحولت القطة الام الى امراة، تحمل صفيحة ملأى، وتذهب لتسكبها من فوق الجرف: فثار غبار كثيف، وتدلت خرق قديمة واشياء اخرى، بعضها خفيف اخذ يتارجح قبل ان يتم سقوطه.. ولما عادت فاقبلت، رآها وهي تنظر اليه، غير انها لم تتعرف عليه، وهو في داخل القمقم الزجاجي. ثم شم اناملها فوق انفه. وقالت: هيّا ياعدنان عليك ان تذهب الى المدرسة. وكان يوم خميس.

وجاء احد الفتيان، فاقتاده، وضمه الى جماعة الصغار وقال له: لاتبارح مكانك هذا ؟ فقال: ولكن توفيق مازال تحت يملأ مقلاعه ويضرب. فقال الفتى: ساذهب واحضره.. سوف تنتهي الحرب بعد قليل، لقد اصبنا احدهم. ثم ذهب.. وشغل الصبيه بمراقبته وهو ينزل درج الوادي، قفزاً دون ان يحني قامته. وصارت الشمس تصيب على جبهته، بينما يخمش وهجها جفنيه. وكان عدد من الرجال قد دخلوا الجامع، بينما توقف عدد آخر منهم في الطريق لمشاهدة مايدور. وسمع عدنان احد الرجال وهو يقول: من هؤلاء الاشقياء الذين نزلوا بمقاليعهم وقال آخر: هبوا ان احداً اصيب في عينه. الم يحدث ذلك ؟ الا تذكرون ؟ فرد عليه آخر: سمعت ان احد الفتيان قد اصيب. وفي هذه الحالة فان رجال الشرطة سيحضرون الى المكان. وتلقف الاطفال حوار الرجال. فقالت الفتاة التي في السادسة، لقد اصبنا احدهم. ونهض عدد منهم فصلحوا جاعلين اصواتهم تنسكب خلف ابصارهم المصوبة الى تحت.

ودلف الرجال الى الداخل، ثم حضر آخرون، وقد بدا المقرى يتلو القرآن ثم حضر آخرون ايضاً وكان البعض يتوقف لينظر، بينما يسرع البعض في ولوج بوابة الجامع التي تقابل الطريق، غير عابئين بما يدور ثم ان ضجيجاً ولغطاً تعالى في الميدان، واخذ محاربو الحارة يتجمعون بعد ان تخلوا عن الاماكن التي كانوا يستترون فيها، وقد اسدلوا دشاديشهم وارخوا اذرع، مقاليعهم، فاضحت تمس الارض، وتفيض بخطوطها المتعرجة الشوهاء خلفهم كالافاعي، وران صمت حذر، فاتلعت اعناق الصغار، وكفوا عن صخبهم. وروؤي في الميدان من ذهب اومن عاد اومن تردد عدواً، وما عادت تسقط بينهم قذائف فتيان القلعة.

وطرف عدنان وهو يستقبل الشمس، وانظم الى كوكبة الصغار، ثم دلى انظاره مثلهم، فاستوقفه ان الفتية يهرعون الى الصخرة التي غادر عندها رفيقه توفيق وان احدهم قد زنر وسطه بمقلاعه وتسمر في مكانه، يشخص الى حيث يهرع الجميع، ويحك احدى ساقيه بابهام قدمه الاخرى، وحسب ان صوت لهاثه يصل الى حيث كان يقف، فيندس بين الصغار، ويبلغهم شيئاً. وشعر ان كلمه ما ولجت اذنيه، وكمنت هناك، وسط التيه الحلزوني، وجعلت تدغدغ سكونه المريب فقال سعدي: انه سالم، انظروا. ولكن اين توفيق لقد قال انه سيذهب لياتي به.. فبكت الطفلة التي في السادسة، وحك بعض الصغار رؤوسهم وهم ينظرون الى بعض. وسمع احد الفتية وهو يقول: من اعطى مقلاعاً لهذا الصغير ؟ وقال آخر: كيف نزل الى هنا، اما رآه احد ؟

وسمع: هيا اقتادوه الى فوق.

وسمع: ضع منديلاً فوق الجرح.

وسمع: لو حملناه.

وسمع خطيّه !

وسمع: سنلقنهم درساً.

وسمع: يجب ان نذهب به الى الطبيب.

وسمع: خطيّه !

وسمع: ليقتاده اثنان.

وسمع: عبر العلوه، وليس من درج الوادي

وسمع توفيق وهو يبكي، وبكت الطفلة التي في السادسة وترنح في الشمس، فجمع اطراف دشداشته، وجعلها كرة بين فخذيه ثم حصرها، وهو يعض على شفتيه، ثم غشيه عرق لزج. وما راى احداً غيره، وغير توفيق في ظل الجدار. لقد ابتعد الصغار، ذهبوا خلف الفتية الذين اقتادوا الطفل المصاب، كان وجه توفيق مرسوماً بالشمس على الجدار المرقش بالبروزات التي كالثآليل، والدم يسيل فوق صفحة وجهه، يفور وينطفئ؛ بهدير وفقاعات ورائحة. وما استطاع ان يمد يده، او ينبس بكلمة. كان لتوفيق وجه حمل ميت. وماكان ابداً يشبه وجه الصبي الذي استل مقلاعه، وبدا الضرب هذا الصباح.. ففاض قلقه واصطبر. وماعاد يرى؛ لاعينيه ولا امراس ذاكرته التي تمتد من الصورة التي على الجدار الى قلبه، بقادرةٍ على اسعاف توازنه، واعاد التفاتاً، فلم يجد احداً، حتى الرجال كانوا قد كفوا عن التوارد الى الجامع، فقد تقدم الوقت، فسوف تبدا خطبة الجمعة وصلاتها. وهبت نسمة باردة من النهر، فتشربها جسده

الضئيل، فانكمش واقشعر وتخيل كانهم سيضعون توفيق في القبر، وان امه تطلي وجهها بالسخام، وترقص باذيال عباءتها فوق جثته، وان اخته التي في السادسة، تجلس كسيرة عند عتبة الباب ويمر هو في الزقاق ذاهباً الى المدرسة، ولايقول لها، اذهبي واستقدمي توفيق، ثم ينسل كسيراً وحده، بينما تغرورق عينا الصغيرة بالدموع. هل سيقوى على ان يدخل بيتهم مرة اخرى ؟ ويلهو مع البنت التي في السادسة كما لو انه يلعب مع توفيق ؟ واقتادته تلك الاحاسيس القلقة الى تجرع عبرة حرنت في حلقة، فانتفض ومشى مطاطئاً، وبدا طريق الجامع يضيق تحت قدميه، لكي يستقبل مداخل الازقة المنبثة على الجانبين، وقبل ان يصل البيت، شاهد احد معلميه وهو يقبل من المنحنى القريب في الزقاق، فزج جسده تحت قوس احد الابواب، ثم قرفص على العتبة، وجعل يشاهد ساقي المعلم ونعليه وهما يصطفقان، وتحاشى النظر الى فوق، ولما ادبر المعلم فما عاد يرى الآجرمه القصير وهو يتلاشى في المنعطف، طاف في مخيلته.

فالنلعبْ، فالنلعبْ

ونغني الاغاني..

ولم يجرؤ على نطقها، لكن مخيلته ضجت بالرنين، بثلاثين صوتا طفولياً تندفع مرة واحدة وتبدا النشيد. ثم تتوقف، فتوقع الصمت، واقترب من البيت فرأى امه واقفة في منتصف الزقاق. تنفض عباءتها وتغمغم ثم رأته فقالت: اين كنت يامقصوف الرقبة ؟

فقال: كنت على العلوه.

ولكنها اجابته زجراً: كذبت، لقد كنت تتفرج على اولئك الاشقياء، وهم يتحاربون، اما علمت ان ابن خالتك قد اصيب ؟ هيا ادخل البيت والبس نعالك، يجب ان تذهب معي !

فقال وقد شبك يديه خلف ظهره، ووقف لصق الجدار: لا. لا لن اذهب الى هناك.

فتضاحكت قائلة: اتخشى ان يضربك شبّان القلعة.

فقال: لا.

قالت: ولكنك لاتحمل مقلاعاً. ثم انهم لايضربون الصبية الصغار، يالها من لعبة قذرة !

ثم اقتربت منه ومست رأسه باصابعها، وادنته منها، واحتضنت وجهه، فشم رائحة ثيابها، وانفجر باكياً، وجعل ينشج، وهي تربت على رأسه، ثم اخذت وجهه بكفيها، ونظرت في عينيه. قالت، يعلم الله ان وراءك ماوراءك. لقد قلت ذلك لنفسي حال رؤيتي اياك، هل ضربك احد. فاستنشق مخاطه، وقال بصوت تكسره العبرة: لا

- ماالذي جرى اذن ؟

- لقد اصيب توفيق

- عجباً، واين هو ؟

- آخذه الفتية الى الطبيب.

- لاتقل لاحد، ودعنا نذهب. ادخل واحضر نعليك.

ثم نشرت عباءتها، ووضعتها فوق راسها، وجعلت تنظر الى الباب وهي تحدث نفسها، وتضرب كفاً بكف، ثم حضر عدنان فاقتادته، ومشت لكنه افلت يدها واخذ يمشي خلفها. وكان الزقاق طويلاً ومتعرجاً. يضيق في بعض انحائه، حتى لايكاد يتسع لثلاثة اشخاص يسيرون. متراصفين، ويتسع في بعض نواحيه حتى يصبح صالحاً لجلوس النساء امام بيوتهن، يديرون تلك المغازل الرفيعه، ذات الزعانف، التي سرعان ماتستحيل الى مراوح صغيرة، تتلاشى شيئاً فشيئاً خلف كرة الخيوط المغزولة.

وكان الزقاق يتدرج نزلاً كلما اقتربا من باب القلعة. وكان عدنان يمت هذه الطريق، التي تأخذه الى السفح: في كل مرة ياتي بها الى بيت خالته، او يذهب للسباحة في الشريعة، قرب المعبر، حيث يتسلى الصغار بالنظر الى الزورق المزدوج الكبير، وهو يمخر الماء الى الشاطئ الآخر البعيد، بجرمه الهائل ذي الدرابزينات المصنوعة من القضبان الحديدية المدهونة. وبماكنته التي تملأ المكان هديراً، حال تشغيلها. حيث يثور الماء تحت المروحة، التي في مؤخرة المعبر، قاذفاً بالوحول والصفائح الصدئة، والخرق الرثة التي فقدت الوانها قبل ان ينطلق الى الضفة الاخرى، في نصف دائرة عميقة بيضاء يحف بها الزبد، فتندفع الامواج في سلسلة من الاقواس المتموجة، كارض محروثة، ترشق الشاطئ الصخري، ثم تتقافز السنة الماء الزجاجية، وتنفرط فوق الدكاك جاعلة سيقان وافخاذ الصغار تبرق في الشمس وهم يقفون عراةً بانتظار الموجة القادمة.

واتاح له مروره في السوق، ان يشاهد بقعةً مثلثة من صفحة النهر، وعدداً من الاجساد العارية الضئيلة، وهي ترتفع ثم تهوي الى حيث لايرى الا نثاراً كثيفاً من الرذاذ. وفكر: انهم في باب القلعة يسبحون من الصباح الى المساء. ووقف عند دكة حانوت مغلق يستمرئ ما يشاهد، لكن امه

توقفت فجاة، ولاذت خلف زورق مقلوب ومركون الى احد الجدران، واشارت اليه دون ان تنبس. فتقدم منها. وشاهد عيناً واحدة تومض في النقاب. وخيل اليه انه شاهد ايضاً ذلك الخط العمودي الوهاج في منتصف الدائرة الكامدة. ولم يرتكشيرتها، انها قطط ثلاثة سود، ندف عليهن الثلج فاحالهن الى قطط بيض. وقال المعلم ايضاً: هذا جزاء من يعصي امر امه.

فشملت جسده بعباءتها، واحتضنت كتفه، وجعل يخطو الى جانبها وقد اثارت حركتها تلك الخوف في نفسه.
وقالت خالته التي كانت تقف في الوصيد:

ـ ماشاء الله، لقد حضر احدهم من محلة الحارة ! علينا باخذ الثار.

فتضاحكت المراتان، وتبادلتا التحية. ثم ولجتا الى الفناء. وخرج ناظم من الحجرة، وقد طوقوا جبهته بضماد ابيض، مرقش ببقع صفر، ينتشر الى منتصف راسه، فينفر شعره الى اعلى كقبضة من السنابل في الغل.

فقالت امه: انه بخير. وقال، ناظم: ادخل ياعدنان. تعال معي. وولجا الحجرة وحدهما. فوجد انهم قد اعدوا له فراشاً ومتكأ، فجلسا، وقال: كل، الاتريد ان تاكل ؟ وكان ثمة رغيف، وصحن مملوء باللبن الى منتصفه. فقال عدنان: لا اريد. وجعل يصغي الى لغط المراتين. وقال ناظم: هل كنت تتفرج على الحرب، فتردد عدنان قبل ان يقول: كنت مع الاطفال، فوق درج الوادي. فقال ناظم: اتعرف من الذي اصابني ؟ فاجاب عدنان: لا، لم ار احداً من الكبار، لقد خرج الجميع من العلوه. وذهبوا الى الطبيب. لقد اصيب توفيق، وهو في الصف الثالث. من الذي اصاب توفيق ؟ فقال ناظم: لاادري. ثم نهض وذهب الى العلية التي تقع في نهاية الحجرة المستطيلة الضيقة، واخرج مقلاعه من طيّة لحاف، وقد استحال الى قطعتين، فاتسعت عينا عدنان ودارتا في محجريهما. وقال ناظم وهو مايزال واقفا: لقد قطعه ابي، فاجاب عدنان: الا تستطيع اصلاحه ؟ وشرع ناظم يلف القطعتين حتى جعلهما على شكل كرة، ثم دلف الى رف الملاعق وغيّبه في احد ثقوب الرف. ثم قال: نعم، ولكن احد الذراعين، سوف يكون قصيراً، فلا تاخذ الحجارة مكانها الصحيح في الطاسه. هل سبق لك ان حملت مقلاعاً. فقال عدنان: لا. وسمع ناظم صوتاً في الفناء، فانتصب، واصلح جلسته، وشخص الى باب الحجره. ثم بزغ وجه فتاة ربما كانت في الثالثة عشرة او تزيد قليلا. وحال رؤيتها لعدنان اندفعت الى الداخل، وجثت امامه، وضغطت صدغيه بكلتي راحتيها، وجعلت تقبله في خديه، وكانت تفعل ذلك وتنظر الى ناظم، وقالت: انه صغير وجميل. انني احب عينيه. هل انت الآن في الصف الثالث ؟ فقال عدنان: نعم. ومسح خديه بظاهر يده. وقال ناظم اجلس، وشرعت كرة من شعرها المفروق تتدحرج فوق جبينها، فاعادتها بحركة من راسها، وجعلت تكرر ذلك، بين دقيقه واخرى، وكانها تفتعلها افتعالاً. وقالت: هل كنتما تاكلان ؟ فقال ناظم: لا. ولكن كلي انت فاخذت لقمة، وغمستها في الصحن، ورفعتها الى فمها، وبدات تقضم قطعاً صغيرة، ثم تلوكها بريث واناة، وهي تسارقه النظر، فمد ناظم ساقيه على طولهما، واتكا، وراح يلحس شفتيه، وعيناه. تومضان. وكانت تضع كفاً مفروقة الاصابع على الارض، خارج البساط بينما ينحرف جذعها، ويلتف قليلاً، ثم تستقر سافلتها على البساط في المسافة بين ناظم وعدنان. وكان وجهها الى الجدار، وصدرها ينتصب وحده في الفراغ تحت جيب الثوب المفتوح.

وتدارى عدنان، خلف المشهد، في فترة من الانفعال والحرج، لاتتسع الا لمن كان في العاشرة، او دون ذلك بقليل. وكان لناظم شاربان صغيران.

قالت الفتاة: هل حاربت جيداً قبل ان تصاب ؟
فاجاب ناظم: انت في ريبة من ذلك ؟ لقد كنت اتقدم الجميع.
قالت: هاه.. ربما بسبب..
فقاطعها: هبي انني تراجعت ! لا. لقد شرعوا يتراجعون امامي كالخراف.

وجعلت الخصلة القلقة تتدلى من جديد، فقضمت قطعة صغيرة من الخبز، وظلت قطرة من اللبن عالقة في شفتها السفلى. وصار وجه ناظم بلون القمح. فنقل احد ساقيه قليلاً، فاخذت تتابع حركته وقد اصطبغت وجنتاها، وتحسست طرف ثديها عند الركبة. لقد كان المكان الذي وضعت عليه اصابعها، هو ذاته المكان الذي كانت قدم عدنان ستمسه في النقلة التالية. وشرعت قطرة اللبن تسيل مع اختلاج الشفة المسترخية، واستيقظت بينهما روح غريبة ناعمة، وبدات تدوم في فراغ الحجرة.

وكان ثمة كوة في السقف، مستديرة، بحجم الرغيف. يمر عبرها الضوء فيسقط بانحراف ضئيل في وسط الحجرة، امام انظار عدنان، الذي اخذ يراقب حشود الذرات البراقة، وهي تضطرب وتتردد، وقد اتخذت حجوماً ليست لها، وكان يرى

اليها، وهي تخرج من قشرة الانبوب البراق فتتلاشى في الظل.
وسمع الفتاة وهي تقول: هل رايت الذي اصابك ؟
فقال ناظم: لم اشاهد احداً ولكنني احسب، انني اعرف مصدر الحصاة التي اصابتني. لقد كان احدهم يختبئ خلف صخرة، هي اكبر الصخور الموجودة هنك ازاء الجبل.
فقالت الفتاة: اما لحق زملاؤك به.
فاجاب: لا، فانا لم اقل لاحد. تراجعت فقط وجلست تحت سياج مقهى حسن الفرحان. فشاهدني احد الاولاد. وصاح بالجميع، لقد اصيب ناظم وهكذا.
واتم النقلة الاخيرة، فاخذت قدمه تمس اسفل فخذها، وجعل يقرصها باصابع قدمه. وصعق عدنان وهو يرى ذلك، ثم وهو يستمع الى حديث الصخره، والمت به حالة من الدوار، ثم شعر بالغثيان وهو يرتجف. فقال ناظم: هل تريد ان تصعد الى السطح، لتشاهد الحمام. فنهض ومرق يتعثر في مشيته.
فقالت الفتاة: ياله من غزال، اتمنى ان اقبله. وغمزت ناظماً وهي تتحسس ركبتها العارية.
قرصته الفتاة الكبيرة التي جاءت مع جدتها في فخذه.
- هل تذهب لنلعب تحت العليّه.
- لا. لا
- تعال ! لماذا تجعلني امد اليك يدي.
- انت كبيرة، وانا صغير
- ولكنك في الصف الثالث.
- وانت لو كنت قد ذهبت الى المدرسة.
- لاتقل ذلك، هل انت خائف ؟
- انني لاأخاف. ولكنني لن اذهب معك لنلعب تحت العليّة.
- حسناً تعال لنلعب في الفناء
- ولكن لن تقومي بلمسي ابداً.
- ابداً، ابداً.

ومر بامه وخالته وهما تقفان امام التنور وتتحاوران، فاستغرقه ظلهما دون ان تشعرا به، بينما اصطبغت اولى درجات السلم بظله هو. ومع انه شاهد بعض الحمامات تقف على ستارة السطح، الا انه لم يفكر بارتقاء، السلم. كان شئ ما في نفسه يتضاءل وينحدر ثم وثب الى الخارج، فاستقبله هواء لاذع في الوصيد، يعبق برائحة الحبال المنقوعة والجلود والوحل. وبرائحة امراة، ربما مرت لحظتئذٍ، فاشاعت رائحة الام في الزقاق. وشاهد فوق جدار البيت المقابل عدداً من حلقات الغزل الملفوفة، المصبوغة بالاخضر والاحمر والاسود، وهي تتهدل فوق الحجارة المضلعة، ومايزال الماء يقطر منها ويكاد ان يمس رؤوس العابرين، وما التفت الى الخلف وهو يندفع في طريق جانبية، متعمداً ان ينأى سريعاً عن بيت خالته. وواصل - الانحدار، كانت رحبة السوق قد بدأت تلوح له وهو يتقدم من اسفل الزقاق، وخلفها النهر واسعاً مشرقاً مثل سماء بكر خالية. وليس ثمة مايلوح وراء الصورة، او هكذا راى. لان اعراباً، وخيولاً وحمراً باحمالها تنتظر في الضفة الثانية، وطرقاً رملية ضيقة تنطلق خلف كوخ مصنوع من الغرب، وملحّفٍ بالسوس، على مهاد حصوي تتلاشى اطرافه على مبعده، في قاعدة جرف غريني واطئ. تحززه تلك الدروب الافعوانية، قبل ان تودع بعضها بعضاً فوق ارض معشبةٍ عقداء.
ولم يختر طريق العودة الى البيت، وقد اصبح في وسط السوق، حيث انمحت مخارج الازقة القادمة من المدينة في ساحة صغيرة، يظل ذراعاها ينفتحان، ويمعنان في انفتاحهما حتى يحتضنا شاطئ النهر، فشاهد مرة اخرى عدداً من الاجساد الصغيرة وهي تقفز ثم تهوي، وقد حجب الشاطئ عنه منحنئ صغير. بيد انه اخذ يسمع اصوات الصبية وهم يمرحون، وكان ضجيجهم يعلو على صوت ماكنة المعبر، وقد غادر قبل قليل، ثم جعل يتقدم وهو يتحاشى مجرى المياه القذرة، الذي يخترق السوق، ليصب في النهر، واصبح بيت الصبيان، فجلس مقرفصاً بالقرب من كومة ملابسهم، دون ان يفطن اي منهم الى وجوده، كان الجميع في شغل عنه، واخذ يراقب عريهم، وهم يقفزون ثم يخرجون من الماء، واجسادهم تقطر حبباً لامعاً في شمس الظهيرة، وكان المكان خالياً الا من هؤلاء الصغار فضلاً عن عدد من الزوارق مربوطةٍ الى اواخيها.
ونكت صلاح عصاة في الارض، وقال: لن نذهب حينئذٍ الى الشريعة. بل سنحمل البشتاوة ونذهب الى السحل، ونقوم بالسباحة فوق ذلك الشاطئ الحصوي الفسيح، حيث لاضوضاء، وليس ثمة من يشاركنا المكان. وفي الطريق، سنرمي بكل فخاخنا في جوف حمار الشيقا، لاننا لن نكتفي هناك - بالعصافير والفواخت الصغيرة، بل سنكمن بين الطرفاء او الغرب، ونتحين الاوقات التي يجئ فيها البط والاوز ودجاج الماء فضلاً عن القطا - والكراكي. ولااقول لكم اننا قد نصطاد ارنباً

او ثعلباً او دعلجاً. بل ضبعاً، ربما سيغامر ضبع جائع فيرد الماء.

فقال سعيد: والذئب. الا تريد ان نصطاد ذئباً ؟

فقال صلاح: بلى، وسنخلع انيابه ايضاً.

وقال توفيق: هل راى احدكم واحداً من تلك الانياب ؟

وتقدم احد الصغار، فقرفص امامه، واضعاً كلتا يديه بين ساقيه وفخذيه، فالتم على بعضه، وجعل يهصر جسده، فاصبح بحجم الفار. وشرع الماء يسيل من جسده وينتشر بين قدميه. وكان يرتجف. وشاهد عدنان فكيه وهما يصطكان، ثم مد يده الى كومه الملابس، والتقط دشداشته،

واعدها ثم ارتداها دون ان يتململ، وتبادلا ابتسامة حيية،

قال الصبي: هل تريد السباحة ؟ فقال عدنان لا اريد.

ـ لماذا ؟

ـ لأن الماء مازال بارداً.

ـ ولكننا نسبح كل يوم.

ـ يقول ابي انكم سوف تمرضون.

ـ لن نتمرض !

وبدأ اثنان يتراشقان بالقرب منهما فقال عدنان.

ـ ان ملابسهم ستبتل.

فقال الصبي: لايهم.

فسكت عدنان. وقال الصبي ايضاً. هل تعرف السباحة ؟

فقال عدنان: نعم

ـ هل تستطيع القفز من (دَغِب لَخمَغ) ؟

ـ لا.

ـ من (العنبايه).

ـ لا. لا.

ـ من (التنّيغ)

ـ لا. ان ابي يمنعني وكذلك امي. هل تعرف ناظماً، انه ابن خالتي.

ـ نعم اعرفه لقد اصيب في الحرب.

وكف الصبيان عن التراشق بالماء، واقتربا، وقال احدهما، وكان طويلاً:

انني اعرفك. ان ام ناظم، هي خالتك.

وقال عدنان: نعم. وهل تعرف ماذا يعمل ابي.

فقال الصبي الطويل: لا.

ثم تراجع قليلاً، ودخل بين مجموعة الصبية، الذين مازالوا على الشاطئ فهمس لهم شيئاً وعاد ثم اقبل بقية الصبية واخذوا يرتدون دشاديشهم وكان الصبي الطويل، قد اتم ارتداء دشداشته، واحاط وسطه بنطاق عسكري مهلهل، واعنق جهة الشمال، تتقرى انظاره كل شبر في المنبسط الزجاجي الذي يستلقي امامه. وقال: لقد تاخر ابي اليوم.

وبدا الجميع وكانهم في شغل عنه.

وقال عدنان لصبي ضئيل اتمّ ارتداء ملابسه، وجلس بجواره وكان وجهه يوحي بانه قد تجاوز العاشرة: هل انت في الصف الثالث ؟

فقال: انني في الصف الخامس.

وقال الصبي الطويل: ذِس إز اكب.

وضحك الصبية مجتمعين.

وهدر المعبر في الضفة الثانية، فاعنق الصبية، وهدأوا. ثم قفز اثنان منهما حافة المنحنى دون ان يتلفت اي منهم الى الخلف، واخذوا يبتعدون، وقد تجمد همسهم الاخير في دائرة حول المكان الذي كان عدنان يقرفص فيه، وظل الصدى يدوم ويطن من حوله، ويعلو على صوت ماكنة المعبر، الذي كان يقترب ببطء شديد، وكانه يتامل في كل شبر يغادره، وهو ينسج نصف الدائرة، العميق المحفوف بالزبد، بين الضفتين. وجاءت الموجة من الشرق، تلاحقها الشمس، وتعلق بذؤابتها، فارتج الشاطئ، وذر الرذاذ فوق بساط الارض الرملية السمراء.

ثم نطق الهمس، وانسكب من جعبة مخاوفه، على كل شئ حوله، فجعلت الاشياء تغيم وتكفهر، وماعادت حواسه تعلق بمقاصدها. وفطن الى انه في غاية الظما، لكن الموجة كانت تحول بينه وبين الماء. وتراءت له مئات المقاليع بطاساتها المعينية المقعرة، واذرعها الطويلة، وهي تطوح في الهواء. ثم اقترب المعبر، وجعلت السنة الماء تصخب في الجروف الواطئة، ثم ترتد، فترتفع الى فوق، وترسم مظلات زجاجية براقة، سرعان ماتنفرط فوق الدكاك الملساء. وقدر ان ثمة من سيتعرف عليه، فقد يحتوي المعبر على بعض فتيان محلة القلعة. فنهض وقفز حافة المنحنى، ومشى. بحذاء سياج العوسج الذي يسور مقهى حسن الفرحان، ومنها الى الجنوب، شاهد الميدان باتساعه وصمته، ذلك المنبسط الحصوي الفسيح بالوانه المتعددة، الذي يمتد الى مسافة بعيدة، ثم يتوارى في افق تطفو خضرته في كون متموج كالسراب.

واعاد توفيق: سنخرج في الصباح، وننزل من حمار الشيقا، ونجلس تحت العلوة. فاذا رآنا احد سيظن اننا نريد ان نذهب الى السحل، وما ان تبدأ الحرب حتى نمشي، بمحاذاة الجبل، باتجاه الشريعة، دون ان يرانا احد.

ـ واذا رآنا الكبار هناك ؟

ـ سنقول لهم، نحن ايضاً نريد ان نلعب !

ـ لسوف يضربوننا.

ـ هل انت خائف ؟

ـ انني لااخاف.

وحانت منه التفاتة، عبر احدى ثغرات السياج، فشاهد الارائك الخشبية ذات المساند، مبعثرة في حديقة المقهى الواسعة، وفوقها الحصران المتآكلة الاطراف بالوانها الكابية المرقطة بنثار الضوء، الذي ينفذ بين عساليج الاشجار السامقة القديمة، عبر مئات الاوراق، فيلقي (بدنانيره) التي تجل عن اللمس، فوق كل شئ في قاع الحديقة.

وكان ثمة الايكة تتوسط الحديقة. والى جوارها كرسي مصنوع من عيدان الخيزران، وكان كل من الاريكة والكرسي، عاريين من اي فراش، وسبقت اصوات تردد الماء في زجاجة النارجيلة مشاهدته للرجل الذي بدأ يتخذ هيأته، كما لو ان غبرة انقشعت عنه، وحسب انه بدأ يشم رائحة التبغ المحترق في الاتون المذهب الصغير، وكان الرحيل يرتدي عقالاً، وبدلة سوداء بقميص ابيض مزرر الياقة، وسراويل طويلة تكشف عنها صيانته المفتوحة، وقد صالب ساقيه ومدهما بينما غار حذاؤه الاسود النظيف، في دائرة من النجيل العميق الخضرة، بالتفاته، رأى عدداً من تلك الدوائر الصغيرة، لكأن احداً تعمد، ليس سقيها، بل اهمال سقي الفسحات الكبيرة الموجودة بينها. وخيل اليه انها لم تكن موجودة حقاً، قبل توقفه او انها ماكانت ستوجد، لولا ان الرجل كان يبتسم، بتلك الطريقة الساحرة، التي تجعل صبياً يتذكر ان له بيت، ودفاتر مدرسية، وأب.

وكان ثمة قطة سوداء تقعي مغمضة العينين تحت الاريكة، تبدو وكانها مرسومة بالسخام في ظل الاريكة العميق.

قال المعلم: ولما خرجت القطط الثلاث السود من البيت، ندف الثلج عليهن كثيراً، وكسا جلودهن، فاصبحن بيضاً بلون الثلج. ولما عدن الى البيت قالت، امهن، ماهذا ! وصفقت الباب في وجوههن. وطردتهن الى الشارع فبتن في العراء.

وقال سعدي: اما كان لهن اب. ماذا قال ؟

وقال توفيق: هل كان مسافراً ؟

وقال صلاح: هل هو ميت ؟

وهدر المعبر وهو يصنع حركة توقفه، ثم سمع صوت ارتطام الباب الخشبي العريض في الارض. وشرعت اصوات العابرين تقترب وتناى وهم يغادرون المعبر، ثم يتفرقون في ساحة السوق، خلف المقهى، لكي تدخل كل جماعة منهم في احدى فوهات الازقة الضيقة، وتمضي صعداً ببضائعها واحمالها وكللها الى حيث تشاء. وكان عدنان يلوذ بالسياج الجنوبي للمقهى وليس خلفه الى الجنوب؛ الا السحل بفسحاته الحصوية، وادغاله وهداته، فظن ان ثمة من يراقبه، او من ينصبه فرجة، ويشير اليه. ثم انه اعاد التفاتاً من بين العساليج الشائكة فلم يشاهد شيئاً، للرجل بابتسامته الوسيمة، ولا القسطة بتهويمتها الثقيلة بين قدميه. كما انه لم يشاهد تلك الدوائر الصغيرة من النجيل العميق الخضرة، بين الفسحات الجرداء. ثم سكن كل شئ، والقى نفسه في هذه الظهيرة. لقد جعلت ظلال الاشجار في الحديقة تترامى فوق الطريق الرملي، مابين سياج المقهى الشرقي الشاطئ.

وتذكر امه وتوفيق، وتلك الجراح. ثم استعاد طعم هاتيك اللحظات الحرجة، وهو في حضرة الفتى والفتاة في بيت خالته.

وصار للظهيرة من حوله رائحة، فقد سكن الماء عند الحافات الموحلة، فتذكر ظماه، وتراجع قليلاً، قبل الماء قدميه، ولم يخلع نعليه، فشهر اذيال دشداشته، ولفها حول وسطه، وانحنى الى الماء، لكن الرائحة اقتحمته، رائحة اسماك متفسخة، وبراز، ووحل. فغسل يديه، ورشق وجهه، وتمضمض، ثم شرب. وكان المعبر قد قر في مرفئه، وغادر كل من فيه. وخلت الشريعة من نغمةٍ تردده ـ بين الضفتين ـ التي ملأت المكان صخباً وما اعقبت الا الصمت، الذي شمل كل شئ. لقد قاءت الاشياء حياتها الخاصة؛ على الشاطئ، فغيبها النهر. ملتحفاً بزرقته ـ الصافية، ثم سدد بقيلولة عميقة. وظلت الحيوات تنتظر هناك، ريثما تمط الظهيرة جذعها، وتستيقظ بعد صلاة العصر. حيث يعود المعبر الى توقيع نغمته المالوفة، وهو يذهب ويجئ، مثل لعبة.

وهدرت اصوات الصمت في راسه، فراى امه تطير في كل فراغ المسافة بين بيت خالته، ومقهى حسن الفرحان، وهي

تصرخ به: اين انت، ياولد، يامقصوف الرقبة. وراى توفيق الذي اصبح له وجه حمل ميت يناديه: لاتكن جباناً، وتعال معي. وراى ناظماً يشهر جسده عارياً، امام محاربي الحارة، راجياً ان تسقط حجارتهم على كل موضع في جسده. وراى الفتاة وهي تاخذ وجهه بكلتي يديها وتقبله في خديه: يالك من غزال ! بينما يقرص ناظم ركبتها العارية باصابع قدمه، ثم تطعن نظراته الحمراء الشبقة صدرها المفتوح وشفتها المصطبغة بقطرة اللبن الوهاجة. وتذكر الصبي الطويل. فاعتلى المنحنى الرملي وجعل يبحث في المجرى. وكان النهر يمتد الى الشمال، ثم يظل يضيق ويستدق حتى يتلاشى في أكمة خضراء، وتخيل انه ردد ايضاً: لقد تاخر ابي اليوم.

ومشى بحذاء الشاطئ، وشرع يتقدم، وعندما اخذ يطا الارض الحصوية، تذكر انه ربما اصبح قبالة الصخرة. لكنه استمر في السير، وكان نصف دائرة واسع يُنسج من انثيال خطواته المتلاحقة، يحتضن تكريت كلها، من جهة الشرق، بحيث بدت بيوتها لعينيه، وهي تضطجع فوق الجرف الصخري المرتفع، وكانها استطالات منه، او شروخ وبروزات صنعتها الطبيعة، وما كانت الجدة لتبدو على اي من انحاء الصورة، وهي تُرى من خلال ظلالها التي اخذت تستلقي بين انظاره، على الميدان. ثم راى في مستوى واحد امام انظاره، درج الواوي، والعلوة، وتامل في الفجوة الدائرية العميقة بين ربوتين. لكم كان حمار الشيقا مخوفاً بالنسبة له ! حتى عندما يكون بين اصدقائه، وفي عز النهار. ولكن عمق الظل، ايقظ نازعاً في نفسه، فاتجه الى هناك، وغذ السير قدماً، فقطع الميدان دون ان يلتفت. ثم دخل في الارض الرملية المعشبة، واخذت ابر العاقول تخمش ساقيه، وتطاير القُبّر الذي كان يستمتع بقيلولته، من تحت عساليج العاقول والقطب والصفير. وجاس خلل الظل المستقيم لربدة العلوه، والى الشمال راى اللقلق مستكيناً في عشه، ثم شريحة من طريق الحارة القادم من السحل؛ وهو يتسلق فيندس بين طليعة البيوت، قبل ان تتقاسمه الازقة الضيقة، التي تفيض وتلتف على بعضها مثل اغصان سدرة كثة.

واقتحم فوهة الفجوة السحيقة، وجعل الطريق يضيق وينحدر، بينما تمس اطراف الصخور الناتئة، ذراعيه، وجنبه، ويدوي النثار المتساقط في رأسه، اذ انخرمت فيه كل قصص الرعب التي اختزنها منذ طفولته المبكرة، قصص عن الاشباح والسعالي، التي جعلت من حمار الشيقا مسكناً لها.

وبعد لأي القى به المضيق الصخري المخوف في الشمس، في الارض الفضاء التي حززتها دروب المواشي، وهي تخرج من السحل الى المدينة عبر عدد من الاجيال، فتلمس سبيلها بين اكوام من الحجارة الجصانية، التي كانت في الاصل جدراناً وسلالم، وعليّات، وحضائر بيوت عامرة، ماتزال آثار اسسها الحصوية المبنية بالجص بالارض، تقاوم اقدار زوالها.

وجعل يستقبل الشمس، وهو يغذ السير، فاستوقفه درب العوجة، وهو يحتز في سور المدينة موضعاً ضيقاً، ثم يدلف نزلاً الى شعبٍ واسعٍ لايلبث ان يغيب في قراره، ثم يعاود الظهور في الناحية الاخرى من الشعب، وقد استحال الى خيط ابيض رفيع، يظل يهيم فوق الخرون حتى يبلغ القرية البعيدة. ومن موقفه ذاك، شاهد المدينة ايضاً. كانت هذه المرة تقع الى الشمال منه، وكان الدرب يتراجع، فيدخل كوناً اخضر فسيحاً، يحلق كالسديم في فضاء البيوت. ولحقت انظاره بالخطى المرسومة فوق التراب، خطى مواشٍ وخيول واشخاص، ثم خطى الشمس المدافة في المسحوق البراق. وايقن انه قد اتم الدائرة. وهو في موقعه ذاك دون ان تسعى به قدم. وكان ثمة بيت بين البيوت، وأب يطل صامتاً حزيناً دون ان يُخدش في اساريره الوسيمة همة الحنان والنبل، واستعاد صوره ذلك الرجل الذي شاهده في المقهى، وعزم على الاختفاء منه. لئلا يوقر صمته المهيب بترهات اللعبة الخطرة.

وراى رجلين يخرجان من بين البيوت، فتوارى في فتحة السور، لائذاً خلف كومة من الحجارة، وانتظر حتى اقبلا، وجلسا على مقربة منه فوق السور، فارخى احدهما حزاماً كان على كتفه: واستل بندقية طويلة من تحت عباءته، ثم دفع بها الى صاحبه الذي جعل يتفحصها بامعان كمن سيقوم بشرائها. وسعت نسمة خفيفة ناعمة، فاشاعت رائحة الربيع المحتضر. وفكر: قد يطلق الرجلان النار !

وقف صلاح في وسط الحارة والبشتاوة في يده،
وقال: اذا بدا الاذان فاني ساطلق النار. ثم
ملأ الثقب بمسحوق البارود الاسود، واقترب
من المجمرة، وتناول عوداً، ونفخ طرفه المتقد،
فجعل يتوهج، وليس ثمة بين الحاضرين احد
من الكبار، لانها بساعة الافطار. ثم صاح المؤذن
الله اكبر، الله اكبر. فراح يقرب العود من ثقب
البارود، فاشتعل، واخذ يئز، ثم دوى الانفجار،

وثارت سحابة من الدخان الاسود الكثيف، وتطايرت خرق محترقة طفقت تحلق في الفضاء، ثم تهوي مخلقةً، اقواساً من الدخان، مالبثت الريح ان عاثت بفلولها قبل ان تتم هويها. وصاح الصبيه:
الله اكبر. الله اكبر.

وامتد الطريق فسيحاً امام ناظريه، فالتفت الى الرجلين، وتاكد من انهما في شغل عن كل مايحيط بهما، ثم نهض، وجعل يخب على الطريق. وكانت النسمات الرقيقة ترافق خطواته التي اخذ منها الوهن، فبدات تضيق وتتقارب، وهسهست الاتربة والاعشاب الجافة بين قدميه، ثم اتصل هسيسها مع المرور المتقطع لتلك، النسمات، ومالبث ان استحال الى همس شفيف متصل بات بحلو جرسه الفرد العميق كلما دنت المدينة اكثر فاكثر. ثم غدا صوتاً واحداً رتيباً لثلاثين طفلا غضاً ، ينشدون معاً وهو ياتي من اعماق الطريق في الجنوب، ويسمح فوق الارباض، ثم ينفلت خلل الظلال المديدة لشمس المساء، ويتوقف عند بوابات السور، وابواب البيوت، وفوهات الازقة، ويظل يدق ويدوي بنبرته الراعشة الرهيفة:
فالنلعب فالنلعب
ونغني الاغاني...

الهوامش

١ ـ الرائد الركن الشهيد صلاح الدين عبد الرحمن.

٢ ـ القلعة، الحارة، باب القلعة. الشريعة، السحل، درج الواوي، حمار الشيقا، العلوة. درب العوجة، السور مقهى حسن الفرحان. اسماء اماكن في تكريت، البعض منها مازال قائماً.

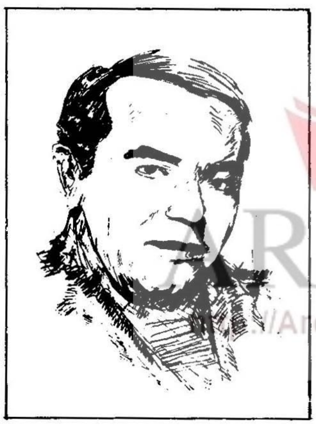
٣ ـ الجرف الصخري يسمى في الحوار (الجبل).

٤ ـ (دَغِب لحمغُ-العنبابة-التنيغ) باللهجة التكريتية وهي، (الدرب الاحمر، واحدة الغب، التنور).

٥ ـ البشتاوة شكل اولى من اشكال البندقية، وفي القصة، يسعى صلاح الى تطويرها.

قصائد لوركا

ترجمة : طلعت شاهين



غارسيا لوركا

اكثر من خمسين عاما مرت منذ أن اغتيل الشاعر الأسباني : فدريكو جارثيا لوركا ، الا أن عبقريته مازالت في مرحلة الاكتشاف ،وكل يوم يمر نكتشف جديدا في هذه الشخصية التي جربت كل أنواع الفنون ، فقد كان لوركا شاعرا ومؤلفا مسرحيا وممثلا ومهندسا للديكور ومصمما للأزياء المسرحية وموسيقيا ، يمكن القول بأنه كان الفنان الشامل الذي احتوى بعبقريته كل الفنون التي توفر عليها زمانه ، وقد كان موته قمة الدراما في حياته ، وكأنما جاء الى الدنيا ليكتب قصة حياته ، وليسجل أعراس دمه بيديه ، وليكون موته الدراما الانسانية . التي ستطل علينا كل عام في ذكرى موته الفاجع .

نصف قرن منذ الرحيل ، ومازال هناك الكثير الذي لم يكتشف بعد في عبقرية لوركا ، ومازال يمثل معضلة بالنسبة لدارسي أدبه ، وهذا العام في الاحتفالات التي أقيمت لاحياء الذكرى الخمسين لمصرعه تم اكتشاف أوراق جديدة بخط يده لم تكن معروفة ، وفي هذه الأوراق بعض الأشعار وأجزاء من النصوص المسرحية غير المكتملة ، ورسوم فنية ذات الوان تدل على عبقرية فذة ، وكأنما الشاعر يقول لنا «أنا لم امت وسأظل بينكم» ، فقد احتفلت «غرناطة» الاندلسية بنشر اخر اشعاره «الألبوم الأبيض» ، ولا نعرف ما يمكن أن تقدمه لنا الذكرى القادمة من مفاجآت ، ونحن نقدم اليوم هذه الترجمة لهذه الأشعار الأخيرة التي تم أكتشافها ، بعد أيام قليلة من نشرها باللغة الاسبانية .

الألبوم الأبيض

١ ـ الكرز المزهر

في شهر مارس
تذهبين الى القمر
وتتركين ظلك هنا
× × ×

تصير المروج
وهمية ، تمطر
طيوراً ملونة
× × ×
اضيع انا في غاباتك
صارخا : افتح ياسمسم
اصبح طفلا ، يصرخ :
افتح ياسمسم .

٤ـ قصيدة

لا «بان» (١)
ولا «ليدا» (٢)
× × ×
على جناحيك
ينام القمر المكتمل
× × ×
لا الغابة
ولا القيثارة
× × ×
بريشك
ينزلق الليل
× × ×
لا اللحم الأشقر
ولا القبلات
تسحبين النهر أمام
قارب الموتى .

ابتكارات

* نجوم من الثلج *

هناك جبالُ
تريدُ أن تكونَ
ماءً
وتبتكرَ نجوماً
على ظهرها

* سحاب *

وهناك جبالُ
تُريدُ أن يكونَ لها
اجنحة
وتبتكرَ سحابا
ابيض

* ثلج *

النجوم
تتعرى
قمصان من النجوم
تسقط على الحقل
مؤكد سيكون هناك
غرباء .. وصراخ يبحث
عن المكان الميت
الذي سُكِبَ فيه

* اصباح *

غرة النهار
تظهر
غرة بيضاء
لِديكٍ من ذهب
غرة من ذهب
لِديكٍ شارد

قصيدة آلويسا الميتة
(كلمات تلميذ)

«كنتِ ميتة»
كما في نهاية كل
الروايات
لم اكن احبك ، يا الويسا ،
وانتِ كنتِ صغيرةً جداً .
مع موسيقى الربيع
الخضراء
كنت تحملين بي
جميلاً
وبشعرٍ مسترسل
وكنت أُقبلك
دون أن انتبه
بانك لا تقولين :
«يا لها من شفاه من كرز»
ياللكِ من رومانتيكية
كنت تشربين الخل متخفية
من الجدة .
أصبحت كزهر بري
في الربيع
وانا كنت عاشقاً
لأخرى . الا ترين ذلك محزناً ؟
عاشقاً لأخرى كنتُ اكتبُ
اسمها على الرمال
× × ×
عندما وصلتُ الى بيتك
كنتِ ميتةً ،
بين الشموع وزهور الحبق
تماماً كما في الروايات .
اطفال المدرسة
احاطوا بقاربك

لقد شربتِ الخل
من الزجاجة الكاملة
تيلين تالان
كانتْ تَبكيكِ
الأجراس الطيبة
تالان تيلين
في المساء
بالم في الراس .
ربما كنتِ تحلمين نائمة
أنِك «أوفيليا»
على سطح بحيرة زرقاء
من مياه محمومة .
تيلين تالان
فلتبكِكِ
الأجراسُ الصغيرة
تالان تيلين
في المساء
بالم في الراس .

٨ أغسطس ١٩٢١

الويسا لويث كان لديها ألبوم غير مكتوب ، وماتت ، مسكينة ، وانا اكتب لها بحبر ابيض . ارجو القراء أن يصلّوا من أجل روحها ، راعى كنيسة القسطنطينية قرر مائة يوم من صلاة الغفران ،، لو انكم عرفتموها ..

(١) «بان» ملك اسبرطة
(٢) «ليدا» زوجة ملك اسبرطة

. فدريكو جارثيا لوركا

■ حسب الله يحيى

المسرح: ثقافيا وتجاريا!



فن المسرح ، احد معالم الثقافة في اي بلد.. ولا يمكن الحديث عن ثقافة اي شعب، دون تناول المسرح: تناولاً متانياً ودقيقاً، باعتباره يمثل الوجه المتقدم للعطاء الثقافي.

وعند الحديث عن المسرح العراقي، تتسع المناقشة لتشمل اكثر من محور، واكثر من راي.

فهناك من يجد في الفرقة القومية للتمثيل: النموذج البديل للمسرح التجاري الاستهلاكي، غير انه يفاجا بان مسرح القطاع الخاص، قد استطاع خلال فترة قصيرة من سحب النشاط المسرحي الى الفرقة القومية، لينحو منحاه، ويقدم عروضه: « حوته يا منحوته »، و « احلام العصافير »، و « الناس اجناس » وغيرها.. من الاعمال التي لا يمكن ان يستانس بها اي حريص على مستقبل الثقافة في بلدنا.

وبات هذا الاتجاه يشغل ذاكرة عدد من المسرحيين الذين إنفضوا عن الفرقة. ولكل منهم مبرراته في الانصراف كلياً عن اعمالها، حتى تجاوز عددهم العشرين فناناً وفنانة، دون ان تجري دراسة لاسباب هذا الانصراف عن الانتماء الى الفرقة..!

وقد استعانت الفرقة في الآونة الاخيرة باساتذة وطلبة كلية ومعهد الفنون الجميلة.. لتغطي برنامجها.

اما الفرق التابعة لمديرية المسارح في المحافظات، فقد اسدل ستار معظمها ولم يبق سوى عدد محدود من هذه الفرق في بعض المحافظات.. التي تقدم اعمالها على فترات متباعدة!

هذا الغياب: قد جعل الجانب الآخر ينتعش، ويحول فن المسرح الى تجارة رابحة، حتى ان البعض لم يجد باساً من المغامرة والاتفاق على تحويل عدد من دور السينما الى قاعات للمسرح.. واخذ عدد من محدودي الثقافة يكتبون عدة نصوص ويوزعونها على الفرق المسرحية التي تعرضها بسخاء لا حدود له من التهريج والحوار السمج والمواقف المهزوزة.. بحثاً عن سبيل لجر الجمهور لمشاهدة العروض المسرحية.

وقد ساهم التلفزيون في الترويج لمثل هذه المسرحيات عن طريق تقديم اعلانات متكررة عنها.. ولو ان التلفزيون إمتنع عن تقديم مثل هذه الاعلانات الفجة لما كان لهذه المسرحيات ان تلقى صداها لدى الجمهور.

وفي الآونة الاخيرة تنبه الجمهور المسرحي الى الاغواء الذي يمارسه تجار المسرح لسحب الجمهور اليه.. فوجدنا كماً كبيراً ممن اشبعوا من هذه النماذج المسرحية الساذجة: ينصرفون كلياً عن مشاهدة الاعمال المسرحية التي لا تضيف اليهم جديداً، ولا تحقق لهم متعة حقيقية منشودة.

وخابت احلام عدد كبير من المتاجرين بهذا الفن الرفيع، واخذوا على نقاد المسرح والصحافة وحتى التلفزيون عدم الترويج لمسرحياتهم التي كانت تحظى بالقبول والترحاب من قبل الجمهور الذي كان يخوض تجربة مشاهدة العروض المسرحية بجمع أسري، فاذا بهذا الجمهور يبتعد عن هذه المسرحيات التي أحس انها تسلب حقه في البحث عن المتعة والمعرفة معاً، وعرف جمهور المسرح اللعبة التي لجا اليها تجار همهم الاسلسي هو تحقيق الربح عن طريق قناة ثقافية اصيلة هي فن المسرح!

وفق ذلك كله نجد ان المسالة تحتاج الى توقف ومراجعة على مستويين اساسيين هما:

١ . دراسة واقع الفرقة القومية للتمثيل، دراسة تتعلق بوجودها وبرامج عملها، واستعدادها للمواسم المسرحية المقبلة في ظل متغيرات الظروف بعد حرب امتدت ثماني سنوات..

والعمل على اعادة ترميم التصدعات التي حصلت في تنظيمها واعمالها على حد سواء.. ولا بأس من عقد ندوة مفتوحة لمناقشة هذا الواقع الذي تعيشه وتعاني منه هذه الفرقة التي يفترض ان تقدم النموذج الافضل لعروض المسرح العراقي، وان تكون القدوة الحسنة اما الفرق المسرحية الاخرى.

٢ . ماذا ينشد الجمهور من المسرح، وماذا ننشد من المسرح لنخاطب به الجمهور؟

عن هذين السؤالين المشتركين يمكن ان نعمق المناقشة ونثير الاسئلة عبر كل القنوات الثقافية.. فرواج مسرحية لا يعني انها مسرحية ناجحة، مثلما لا

■ سليمان البكري

نعتبر مجلات استهلاكية كـ « الشبكة » و « الموعد » و « السينما والعجائب » مجلات ناجحة وموفقة لانها الاكثر مبيعاً.

ان الثقافة الحقيقية، لا تروج عن نفسها، وإنما تصل الى المتلقي عن طريق استعداده لاستقبال الثقافة التي تحقق له متعة فكرية لا ان تجرد العمل من الفكر وتحوله الى مجرد متعة مسلية عابرة.

لقد آن الاوان الآن لكي ننهض بمسؤوليتنا كمثقفين في الدفاع عن شرف مخاطبة الناس، ذلك ان سلاح الفكر والفن امضى من اسحلة القتل المباشر، باعتبار ان الاخير يواجه الانسانية بشكل علني، في حين تتمثل في اسلحة الثقافة اهداف قد تكون مسمومة، الغرض منها تحذير المتلقي وإشغاله عن قضاياه الآنية الملحة، وإبعاد الثقافة ـ ومنها فن المسرح ـ عن ان تكون الشاهد والمعبر عن روح العصر، والشاغل الذي ينير الدرب، ويعمل على اثارة وعيه وارشاده الى السبل التي تكفل له حياة افضل.

علينا الآن، ان نواجه عروضاً مسرحية فجة باتت تخيم على مساحة واسعة، وتصر على ان يكون المسرح، مكاناً للتسلية المجردة، وتبديد زمن ونقود الناس الذين ينشدون من المسرح ان يكون مدرسة لادراك معنى الحياة، ومعنى ان نربي الوجدان والعقل والحواس، وننطلق في افق خياره في البحث عن سبل لبناء ثقافة وطنية خلاقة وتتواصل مع التوجهات القومية والانسانية، وبعكس ذلك سيتحول فن المسرح، الى سوق تجاري للاستهلاك، اليومي الذي لا يختلف في اهدافه عن اي متاجر بالبضائع ويروج لها والاخذ بكل السبل التي تكفل له الربح على حساب وعي وارادة وذائقة المتلقي..

نجمة في التراب

استلهام الواقع والتاريخ المعاصر

روايتا القاص غازي العبادي [مايتركه الاحفاد للاجداد] ١٩٨٦ و [نجمة في التراب] ١٩٨٨ تشكلان ملحمة زمن روائي عراقي تجسد فيه مستويين من الاحداث، ايجابي احتوى النَّفس الطويل في النضال ضد الاحتلال البريطاني في الرواية الاولى، وسلبي احتوى شخوصاً مهزوزة وعائمة على سطح الاحداث في الرواية الثانية .

زمن الرواية الاولى مرَّ عبر مستويات محسوسة في العلاقات الانسانية وبحث دؤوب عن مصائر الابطال في واقع وطبيعة الحياة العراقية ايام الاحتلال البريطاني ومواجهة العراقيين له ونضالهم الطويل من اجل انهائه . لقد رصدت [مايتركه الاحفاد للاجداد] بدايات الحس الوطني للجماهير الشعبية ونضالها من اجل التغيير رغم بساطة الوعي السياسي والاجتماعي ابان تلك المرحلة .

ان التجارب الابداعية في توظيف التاريخ العراقي الحديث فنياً في الرواية مستمرة تفصح عن الرغبة في اعادة وتركيب وتشكيل مراحل تاريخية وفق منظوره الخاص كمبدع من اجل المساهمة في بناء خلاق لواقع لايزال في طور التكوين .

في روايته الجديدة [نجمة في التراب] تبدو العلاقات مبررة في رؤية احداث تاريخية من خلال رؤيا معاصرة تجسد واقعاً قلقاً متارجحاً بين العقم والحيوية ، التفاؤل والتشاؤم في محاولة للوصول الى رؤيا انسانية تعبر عن معنى الارتباط بالحياة وتبشر بارهاص لمستقبل سعيدآت .

هذه الرؤيا يجسدها ـ ماهود عاصي ـ بطل الرواية رغم قلقه واهتزازه ، الا انه في نهاية الامر ينجذب نحو ما هو انساني ونظيف في الواقع، وليس من الصعب تصور وجود نموذج مثله تضج فيه احداث الرواية سلباً



وايجاباً حتى تاكيد قناعته بضرورة انقاذ ـ نجمة ـ من الوحل الذي سقطت فيه والذي ساعد هو شخصياً على سقوطها .

كل ذلك يتعلق اولاً واخيراً على حد قول ر م البيريس [بمرض الانسان هذا الانسان الذي لايكفيه ضميره بل ينبغي ان نقدم له اغراء انتهاك ضمائر اخرى ونجعله يعيش حيوات اخرى كيما يعرف هل ثمة حياة يتوقف عندها] وهو مافعله ـ ماهود عاصي ـ في نهاية الرواية حيث التحول الانساني في حياته واخذ زمام المبادرة، وهذا في تقديري ثيمة الرواية الرئيسة التي حسمت الموقف والتي اعتمدها المؤلف .

ما يحسب للرواية عراقيتها وخصوبة عطائها في توظيف مرحلة تاريخية من تاريخنا المعاصر روائيا، فشخوصها عراقيون دماً ولحماً، واقعيون بعيدون عن الفنتازيا والوهم، صادقون مع انفسهم، صادقون مع التريخ وهو صدق نابع من تعامل الروائي في رصد حركة المجتمع في مرحلة من مراحل الصراع التاريخي بين الاقطاع المرتبط بنظام ملكي مرتبط بالاستعمار وبين القوى الوطنية المناضلة قبل قيام ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ .

ان ماهود عاصي بؤرة الرواية ونقطة لجذب فيها منه تبدا الاحداث واليه تعود

وعنده تنتهي ايضا، ومن اجل تسليط الضوء على هذه الشخصية لابد لي ان ألقي الضوء على علاقته بشخصيات الرواية التي تظهر وتؤثر في مجرى الاحداث وهي حسب ظهورها واهميتها كما يلي : ـ

١) نصار محسن : منتمي سياسياً لاحد الاحزاب السرية يطرح افكاراً تقدميه عن الثورة والتغيير والنظام والمجتمع ... الخ في جلساته مع اصدقائه في كازينو ـ الزهرات القرمزية ـ و يبدو هذا النموذج قد فقد التاثير في علاقته مع ماهود الذي تضج فيه الحياة بتناقضاتها ونحسه محاصراً مملوءً بعيوب الشخصية النمطية التي تحمل مفاهيم جاهزة عن الثورة والعمل السياسي .

٢)نجمة : ضحية وضع عائلي متخلف مرتبط بوضع اجتماعي اشد تخلفا، تهرب من دار والدها في البصرة بحثاً عن امها في بغداد، يتعرف عليها ماهود ويرتبط معها بعلاقة تنتهي الى طريق مسدود، وتكون رمزاً لتركة ثقيلة في عنقه يعيش تحت وطاة ثقلها فينتفض مصححاً خطاه .

٣) سالم عبد اللطيف : طالب يدرس الطب في بغداد يقترب في علاقته من ماهود بعد المظاهرة التي اشترك فيها مع ابن اخته !باسم ـ وتتطور هذه العلاقة بينهما بعد ظهور ـ سالمة ـ شقيقته في الحدث .

٤) عبد العزيز : خطيب سالمة موظف في شركة النفط ومرشح لبعثة دراسية الى الولايات المتحدة الامريكية، يحمل افكار السلطة ويعمل بصدق ضمن فهمه لايديولوجية النظام الذي ينتمي اليه، لذا فهو يشكل قطب معارضة للعلاقة القائمة بين ماهود وسالم .

ثمة شخصيات اخرى في الرواية ابرزها والد ـ نجمة، او زهرة ـ الرجل الكهل الذي يشتغل مع ماهود في شركة تصدير التمور في البصرة والذي هربت منه زوجته الاولى تاركة له طفلة صغيرة ـ زهرة ـ التي تكبر في مسار الاحداث ثم تهرب من بيت والدها تحت ضغط واضطهاد زوجة ابيها . عبر العلاقات المتشابكة بين هذه الشخصيات ينمو الحدث الذي اعتمد الروائي في بنائه الفني سرد يتداخل فيه مونولوج داخلي طويل ياخذ مساحة واسعة في بناء الرواية ليفجر في اعماق ماهود عاصي تناقضات حياته وسلوكه لينتهي به المطاف بانتفاضة انسانية يتخذ من خلالها موقفاً جاداً بعد هزيمته التي مارسها ازاء ـ نجمة ـ وكان سبباً في سقوطها .

غازي العبادي يُخضع احداث روايته لسرد روائي وفق منهج واقعي متلمساً قدر الامكان مزج الماساة بعنصر المرحلة اجتماعياً بجانب محاولته الدائمة تجاوز الواقع الماساوي والتبشير بفرح قادم .

الروائي هنا وعبر مونولوج ـ ماهود عاصي ـ الطويل الموزع في ثنايا الرواية لايتعدى ان يتخيل حياة ماهود الشخصية او تاريخ اسرة ـ نجمة ـ او عائلة سالم وسالمة او اصدقاء مقهى ـ الزهرات القرمزية ـ يُلقي من خلال هؤلاء الضوء على علاقته بهم بامانة ويصبح الزمن في الرواية منفذاً و مقياساً لمصيرهم سواء كان بالتقدم او بالتراجع حسب قول الان روب غرييه [الزمن يحقق المستقبل ويصبح ضمان المجتمع في محاولته لغزو العالم ويؤكد في الوقت نفسه حتمية الطبيعة، اي صيرورة الانسان الى الموت وارتباط ظرف وجوده بهذه الحتمية، لهذا السبب لم يكن ممكناً ان تواجه العواطف والاحداث الا في تطور زمني اي ميلاد ثم نمو ثم ازدهار ثم انحدار ثم سقوط] ويتجسد هذا المعنى في علاقة ثنائية بين ـ ماهود ونجمة ـ من ناحية وبين ـ نجمة وعائلتها ـ من ناحية اخرى ـ ماهود ووالد نجمة .

ان امتياز رواية [نجمة في التراب] للصديق غازي العبادي هو طرحها السليم لوحدة وطبيعة المرحلة التاريخية في زمن يتفق على وحدة وطبيعة المرحلة الاجتماعية بتفاعلاتها وتحولاتها واستلهامها الواعي للواقع المتغير من خلال علاقات شخوصها وطبيعة بنائها الفني وانسجام شكلها ومضمونها، وعبر هذا الامتياز فهي تشكل اضافة نوعية لابداعه الروائي الذي يسهم دون شك في اغناء تراث الرواية العراقية .

وعلى حد

من مكتبة الأقلام

حاتم الصكر

■ تطور فن الحكواتي

يعد المؤلف الاستاذ شوكت عبد الكريم البياتي ؛ كتابه هذا ((دعوة الى تجديد المسرح العربي وتميزه بإعتماد اساليب فنون الحكواتي العربي وصيغه الفنية والفكرية)) وهي بدورها «محاولة اصيلة لبلوغ مشارف مسرح عربي يرتبط ارتباطاً وثيقاً وصادقاً بالجمهور .».

واذا كان مقترح الصلة بالجمهور ؛ والارتباط الصادق به ؛ محل نظر وجدل حول الكيفية والهدف . فان مما لا خلاف حوله اليوم بين العاملين في المسرح العودة الى الأشكال المتاحة تراثيا ؛ لاستثمارها في تجديد الصيغ المسرحية .

لهذا كان احتفاؤنا بهذه الدراسة التي سلكت منجهاً مدرسياً . فبدات بالتعريف بنشاة فن الحكواتي تاريخياً وانماط الحكاية قبل الاسلام وبعده . وعرضت لهذا الفن في فترة العهد العثماني حتى الاتصال بالغرب وظهور الصيغ المسرحية الحديثة .

ويغطي الكتاب جغرافياً مساحة الوطن العربي . فيعرض الحكواتية في العراق ومصر والجزائر وتونس والمغرب .

ولا يكتفي بهذا العرض التاريخي . بل يتقصى اثر الحكواتي في المسرح العربي المعاصر خلال مرحلتي : المواجهة والابداع . ويقدم نقداً تطبيقياً لمسرحيات كتبها يوسف ادريس وقاسم محمد وسعد الله ونوس واستفادوا فيها من الحكواتي .

اخيراً يعرض المؤلف ـ مناقشاً ـ بعض

التنظيرات لجماعة مسرح الحكواتي والمسرح الاحتفالي وجماعة السرادق المسرحية .

(تطور فن الحكواتي في التراث العربي واثره في المسرح العربي المعاصر - شوكت عبد الكريم البياتي - دار الشؤون الثقافية العامة - ١٩٨٩ - بغداد - ٢٥٢ صفحة)

■ جمالية قصيدة النثر

يختار المترجم الدكتور زهير مغامس جزءاً صغيراً - ولكن دال - من كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير حتى ايامنا) ليقدمه كاول إصدار من سلسلة (بحوث مترجمة) .

وهذا الكتاب لم يحظ بترجمة عربية ؛ رغم تاثيره الواضح في مصطلح قصيدة النثر العربية ؛ ومرتكزاتها الإيقاعية لدى (انسي الحاج وادونيس) خاصة . في هذا الفصل تؤكد برنار ان قصيدة النثر لاتخضع لقواعد جاهزة كالسوناتا مثلاً ؛ وتنبه الى المفارقة في التسمية «فالمنثور نقيض الشعري في اللغة الدارجة . وقصيدة النثر مبنية على اتحاد المتناقضات ليس في شكلها فحسب ، بل في جوهرها ايضاً ... ومن هنا يبرز تباينها الداخلي، وتنبع تناقضاتها العميقة الخطيرة - والغنية ....»

وهذا ما تسميه المؤلفة (المبدا المزدوج) في قصيدة النثر . وهو يرتّب (ميلاً مزدوجاً) في التخلص من القوانين الشكلية ، وفي خلق شكل في آن واحد .

هذه الثنائية ؛ تظهرها المؤلفة في ماتسميه : التنظيم الفني والفوضى المدمرة . وهما قطبا قصيدة النثر . وتلاحقه بثنائية اخرى هي : القصيدة الشكلية والقصيدة - الاشراق . وهما صيغتا قصيدة النثر .

يتبين لنا من معاينة هذا الفصل القصير ؛ ان مهمة القارىء (والناقد ايضاً) ليست سهلة على الإطلاق ؛ إذا ما اراد الإحساس بما تسميه المؤلفة (انتظام صلات وعلائق دقيقة) في القصيدة النثرية .

هذا العمل المستقل ؛ يجعلنا نشعر بالحاجة الملحّة إلى ترجمة الكتاب كاملاً .

(جمالية قصيدة النثر - سوزان برنار - ترجمة : د. زهير مجيد مغامس - بحوث مترجمة - ١ - مطبعة الفنون - بغداد) .

■ مقارنة الواقع في القصة القصيرة

رغم ان هذا البحث كتب اصلاً رسالة جامعية (للدكتوراه عام ١٩٨٥) ، ورغم انه محدد بدراسة القصة القصيرة المغربية ؛ نستطيع ان نصفه بانه يقدم مشروعاً لقراءة واقعية لفن القصة العربية عموماً . قراءة واقعية لا تلتزم نفسها باليات منهج محدد رغم اننا يمكننا ملاحظة الانطلاق من كون النص حاضراً في الواقع ؛ كحضور الواقع في النص الادبي . وهي مسلّمة يقدم بها الصوفي لبحثه المطول هذا .

ان المنج الواقعي هنا هو إطار القراءة كما يعبر الكاتب لكنه يتوق إلى عدم الارتهان بشروط ثابتة لمنهج واقعي صارم .

اما في الاجراءات فإن الكاتب يستعير المعطيات المتعلقة بنظرية القصة وتطبيقاتها من التحليل البنيوي للسرد القصصي بمختلف مستوياته كالحدث والشخصية والمكان والزمان .

يبدا العوفي بمرحلة مبكرة في القصة المغربية ؛ اسماها مرحلة التاسيس ؛ التي تبدو هجينة ومشوشة للوهلة الاولى .. اختلط فيها فن المقامة بادب الرحلات والمجالس .. مما افقدها شفافيتها وتجانسها «ينطبق هذا على كتابات اولى اعوام ١٩١٤ - ١٩٣٥) ولابد ان تعكس هذه المحاولات وعياً وطنياً واجتماعياً يطابق الواقع كمرجع . فيغدو الاتصال بالواقع نوعاً من الإرجاع المباشر (من امثلة المرحلة نعاين نصاً لعبد المجيد بنجلون) .

في الباب الثاني يعرفنا العوفي على محاولات التجنيس او إثبات الهوية . فيعيد مفردات الفحص ذاتها التي عاين بها قصص التاسيس لدى قراءته النصية للمرحلة وتفسيره للشخصيات والافعال وفضاء الزمان والمكان .

اما النموذج المختار في هذه المرحلة فهو لمحمد برادة .

(مقارنة الواقع في القصة المغربية - من التأسيس إلى التجنيس - نجيب العوفي - المركز الثقافي العربي - ط ١ ١٩٨٧ - بيروت - الدار البيضاء - ٧٠٤ - صفحة)

بستان عائشة : البياتي

الديوان الاخير للشاعر عبد الوهاب البياتي ؛ مكرس لبستان عائشة الذي طالما طالعناه متشظياً في اشعاره السابقة . كما ان عائشة قناع من اهم اقنعة البياتي الشعرية .

يضم الديوان القصائد الاخيرة للشاعر . وهي ذات منحى متشابه في طولها المحدود واعتمادها القافية عنصراً موسيقياً بارزاً . والجمل القصيرة المتوترة كمرتكز إيقاعي . مع تاكيدها للمنحى الميثولوجي في تجسيد البستان الذي اختفت فيه عائشة : ويهدي البياتي ديوانه هذا الى زوجته طالباً منها ان تحبه حتى يكبر الطفل - الشاعر «الذي هو انا» كما يقول .

وهذا تاكيد يضيء المنطقة التي يكتب فيها الشاعر . وهي منطقة الطفولة حيث اختفت عائشة ولكنها لم تمت .

إنها لا تعيش حياة متصلة . فهذا لا يريده لها الشاعر . إنه يريد لها حياة متجددة . يتخللها الموت لكي تنبعث من جديد .

يضم الديوان ايضاً عدداً من القصائد التي كتبها الشاعر خلال الحرب منها (المغول) و(بغداد) و (البصرة) التي يقول عنها :

كعادة اهلها البسطاء
تجترح البطولة والفداء
.. الشعر سرّ شبابها
وبطولة البشر ، البناة

(بستان عائشة - شعر - عبد الوهاب البياتي - دار الشروق ط ١ القاهرة - ١٩٨٩

■ رائحة الجوافة : حوارات أخرى مع ماركيز

منذ حصوله على جائزة نوبل للآداب ١٩٨٢ ؛ والحوارات مع الروائي الكولومبي جابربيل جارسيا ماركيز ؛ لا تتوقف . ومن بين عشرات الحوارات المطولة ظل كتاب (عزلة ماركيز) ؛ ذا أهمية خاصة لسعته أولاً ؛ ودقة النقاط التي جرّ المؤلفان ماركيز إلى الحديث عنها ثانياً .

هنا نطالع كتابا آخر يضم حوارات مطولة مع ماركيز . لكن قيمتها تاتي هذه المرة من كون المحاور (بلينيو ابوليو مندوزا) مواطناً كولومبياً ؛ وروائياً حصل على جائزة ابرز روائي عام ١٩٧٩ .

يستقصي مندوزا طفولة ماركيز واثر جده في حياته . كما يثير مواجعه حول ابيه وامه وصلته الضعيفة بهما . إلا ان بطل لوحة الطفولة هو الجد الذي كان يمثل «الأمن المطلق في عالم الشكوك» كما يقول ماركيز بينما وصف اباه بانه «كان يمثل النقيض للجد تماماً» . فهو قريب إلى ماركيز من هذين الجانبين المهمين .

يكشف ماركيز اوراقاً كثيرة في هذا الحوار المطول . زواجه من مرسيدس - معرفته للكتابة والقراءة - صداقته مع عدد من رؤساء الدول - دوره السياسي والصحفي - عاداته - أبطال - رواياته - أحلامه - كذلك اعز إعماله الى نفسه ؛ خريف البطريرك طبعاً .

(رائحة الجوافة - ماركيز - حوارات مندوزا - ترجمة فكري بكر محمود - دار منارات - ط ١ عمّان - الاردن - ١٩٨٩ - ١٣٩ صفحة)

■ النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام

هذا الكتاب هو الجزء الاول من مؤلَّف ضخم لابن المستوفي ؛ درسه وحققه الدكتور خلف رشيد النعمان ؛ محقق شرح الصولي لديوان أبي تمام ؛ وشرح المرزوقي لأبيات أبي تمام المفردة .. وهما عملان مهمان سدّا نقصاً كبيراً في مكتبة التراث العربي .

وفي هذا العمل الجديد ؛ نطالع آراء شرّاح المتنبي وأبي تمام . فياخذ المؤلف كل قصيدة لأبي تمام والمتنبي ليعرض اراء الشراح ورايه هو . وقد يسقط منها ابياتاً يتداركها المحقق عادة .

وواضح ان منهج الشارح يلزم الطول والاسهاب . فكيف والمحقق يضيف مقدمة مطولة (١٨٨) صفحة حول شاعرية المتنبي وابي تمام) ونقداً مفصلاً لشرّاح ديوانيهما .

وهذا الجزء لم يكمل قافية الهمزة رغم مقاربة صفحاته الخمسمائة صفحة . فكيف سيتم نشر باقي الاجزاء ؟

يضاف إلى ذلك ان الجزء الثالث من اصل الكتاب مفقود . وهو يضم اشعار ابي تمام والمتنبي على حروف اللام والميم والنون - إلى الأخير .

إننا نجد في نشر شروح الدواوين فائدة كبرى لقارىء التراث . ولكنّ مثل هذه الاعمال المطولة التي تُعيد آراء السابقين ؛ لا تمنحنا الفائدة المرجوة .

(النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام) لأبي البركات الأربلي المعروف بـ «ابن المستوفي» دراسة وتحقيق د. خلف رشيد نعمان - دار الشؤون الثقافية - بغداد ط ١ ١٩٨٩ - ط ١ ٤٧٩ صفحة)

■ طفيليات العقل لكولن ولسن

رواية كولن ولسن (طفيليات العقل) تتوسل بالخطاب الوثائقي والسرد الخارجي لتخفي صنعتها المنتمية إلى الخيال العلمي . فهي تبدأ في نهاية عام ١٩٩٤ (هناك هاتف تلفزيوني وريبرت يتم الاتصال معه ذهنياً كما تقوم الرواية على تقرير حقيقة التخاطر الذهني والإيحاء والخوارق التي دخلت اليوم في باب الباراسيكولوجيا) .

جيوش لا مرئية من طفيليات تسكن داخل العقل البشري وتدفعه إلى الانتحار او الجنون ... ويخوض الانسان معركته ضدها ليقضي عليها . رغم انه يدفع ثمناً غالياً ...

إن الرواية تقدم صاحب (ضياع في سو هو) و (اللامنتمي) و (طقوس في الظلام) كاتباً خيالياً وان هو لم يبتعد عن همّه الانساني ... نقل الرواية إلى العربية الأستاذ محمد درويش الذي ترجم لولسن من قبل (فن الرواية) .

(طفيليات العقل - كولن ولسن - رواية - ترجمة محمد درويش - مراجعة : فاضل ثامر - دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد - ١٩٨٩ - ٢٩١ صفحة) .

■ ترجمات

- قضايا الشعرية - كتاب يضم ترجمة لخمس مقالات مهمة لرومان جاكوبسون حول الشعرية . قام بالترجمة محمد الولي ومبارك حنون . وصدرت عن دار توبقال .

- جدلية علم الاجتماع بين الرمز والاشارة تاليف إينو دوزي - صدر عن دار الشؤون الثقافية ضمن سلسلة المائة كتاب - بترجمة الدكتور قيس النوري ومراجعة د. نوري جعفر .

- لذة النص لرولان بارت ترجمة الى العربية فؤاد صفا والحسين سحبان وصدر في الدار البيضاء - وهو من الكتب الاخيرة لبارت وكان قد صدر عام ٧٣ عن دار لوسوي .

- ملكة الليل في بحر حجري - مسرحية للكاتب السلوفاكي يان مسولوفيتش - ترجمة د. محمد العليمي - ومراجعة د. فوزي عطية - صدرت ضمن سلسلة (من المسرح العالمي) في اول ايار - ١٩٨٩ في الكويت .

- الموسيقى العربية لسيمون جارجي - كتاب ترجمة جمال الخياط - وبمراجعة عبد المطلب صالح - صدر عن دار الشؤون الثقافية في بغداد .

- كتاب ضخم صدر ضمن سلسلة المائة كتاب - بعنوان : نشاة الحياة على كوكب الارض - من تاليف ويليام داي - وترجمة يعقوب ابونا - وهو بحث عن بدايات الحياة على الأرض - يقع الكتاب في (٥٦٠) صفحة .

- المسرح والوجود - كراس صغير - ترجمة

الدكتور نزار صبري عن الفرنسية ـ من تاليف هنري كوبيه . صدر الكراس ببغداد ضمن سلسلة بحوث مترجمة .

■ شعر .... وشعراء

ـ البنية الايقاعية في شعر حميد سعيد ـ دراسة لحسن الغرفي صدرت في بغداد . وهي مخصصة لفحص البنية المهيمنة على إيقاع شعر حميد سعيد .

ـ شعر عبد القادر رشيد الناصري ـ دراسة تحليلية فنية ـ من تاليف عبد الكريم راضي جعفر . صدرت عن دار الشؤون الثقافية ببغداد .

ـ مطر ودخان : الديوان الثاني للشاعر عادل الشرقي . وضم احدى عشرة قصيدة من قصائد المعركة . صدر الديوان عن دار الشؤون الثقافية العامة .

ـ عن دار المناهل ببيروت . صدر للدكتور ناجي التكريتي ديوان بعنوان (فانوس ديوجينوس) . وهو قصيدة طويلة .

ـ للشاعر علي الشرقاوي صدر في البحرين ديوان جديد هو الثاني عشر في سلسلة اصداراته الشعرية . وعنوانه هو (ذاكرة المواقد) .

ـ العروض والقافية . دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر تاليف الدكتور عبد الرضا علي ـ صدرت عن جامعة الموصل .

ـ من الدواوين الصادرة حديثاً في بغداد : رقيم الفاو ـ الملحمة الشعرية الفائزة بجائزة الفاو الاولى ـ لامجد محمد سعيد ـ البيان الاخير ـ لكمال عبد الله الحديثي وهو من اجواء النصر والسلام المنتصر ـ السيف والجنائب ـ لغزاي درع الطائي ـ الديوان الفائز بالجائزة الثانية في مسابقة الفاو . نخلة النخل سلاماً ـ لفوزي السعد ـ وهو الديوان الفائز بالجائزة الثالثة .

الوردة والخنجر

« مقالة في الرد على د. ضياء خضير »

سامي مهدي

نشرت مجلة «الاقلام» الزاهرة . في عددها الرابع الصادر في نيسان ١٩٨٩ مقالة للدكتور ضياء خضير عنوانها «حداثة النمط او التشكيل التاريخي الكاذب» وهي تدور حول كتابي «افق الحداثة وحداثة النمط/ دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً» الصادر عن «دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ـ ١٩٨٨» .

وعلى الرغم من ان د. ضياء خضير قد حاضر بمقالته هذه في احدى امسيات «اتحاد الادباء العراقيين» في شهر شباط الماضي، وانني رددت في الامسية نفسها على ما اثاره فيها من ملاحظات، اجد ان نشر ردّي هذا اصبح ضرورياً، ولاسيما بعد نشر المحاضرة نفسها .

وقبل الرد على المقالة ومناقشة ما جاء فيها من ملاحظات، أود ان اشكر الكاتب على قراءته الكتاب، وثنائه على الجهد المبذول في تاليفه (وهو ثناء جزيل) وابدائه ما لديه من ملاحظات عليه، مهما اختلفنا فيها او حولها. وارجو منه ان يتقبل هذا الرد بصدر رحب، اذ ليس له من هدف ، مهما كانت لهجته، سوى الاقتراب من الحقيقة والوصول اليها ان امكن .

وقبل ان اشرع في الرد على الملاحظات التي ابداها الكاتب (د. ضياء) احب تسجيل ثلاثة انطباعات اولية عنها :

ـ أول هذه الانطباعات ان الملاحظات انطوت على لهجة تشكيكية غريبة لم تفلح لباقة الكاتب في تغليفها وفي اضفاء البراءة على تساؤلاتها .

ـ اما ثاني الانطباعات فهي الروح المتعالية التي رافقت تلك اللهجة، واسبغت عليها نغمة مجانية من «الاستذة» .

ـ اما ثالثها فهو لجوء الكاتب الى اسلوب «الاجتزاء» .. أي اقتطاع عبارة معينة من سياقها في الكتاب، وزجها في سياق آخر ، بغية الزعم بان ثمة تناقضاً في آرائي واحكامي ، وبين هذه ومواقفي .

وهكذا كان الكاتب يضيف التشكيك ليصل الى نتيجة كان قد قررها سلفاً، ولا ادري كيف قررها ولماذا !

وهذه هي الردود :

يتساءل الكاتب ببراءة عن السبب الذي دعاني الى تاليف هذا الكتاب «عن مجلة شعر وقصيدة النثر بعد ان فشل مشروعهما واعلن اصحابه افلاسهم» . فهو يجد ان هذا غريباً بعد أن مر على إغلاق مجلة شعر «مايقرب من ربع قرن كان الكلام يجري خلاله بشكل متقطع في الصحافة اللبنانية وخارجها عن عوامل هذا الفشل اسبابه» .

ورداً على ذلك اقول :

١ ـ ان المؤلف (اي مؤلف) لايسال عادة عن السبب الذي يدعوه الى تاليف كتاب له في هذا الوقت أو غيره، والا لجاز لنا ان نسأل د. ضياء خضير : لماذا نشر مجموعة قصصية قبل سنتين، ولماذا لم ينشر رسالته التي نال بها الدكتوراه حتى الآن . فالمؤلفون احرار في اختيار اوقات تاليف كتبهم ونشرها، والمهم ان تكون مؤلفاتهم على مستوى معقول من الجدية والنضج، وان تقدم

اضافة ما، الى ماسبقها من المؤلفات في موضوعها. ومادام (د. ضياء) يعتبر كتابي «واحداً من الدراسات النقدية النادرة في تكاملها ونضجها ومنهجها الاكاديمي، ومادام يجد انه «بحث ذو قيمة ادبية رفيعة، وبناء محكم وانشاء بليغ صلب لايعاني مثل كثير غيره من الارتباك والتشوش وسوء الفهم سواء في تحديد في موضوعه ام في امتلاكه للبصيرة النقدية». .. اقول : مادام (د. ضياء) نفسه يرى الكتاب بهذا المستوى فان تساؤله، اذن، لامعنى له ولاقيمة، ولاسيما وان ما ظهر قبل هذا الكتاب لايعدو كونه «اشارات لاترقى في مجموعها الى مستوى الدراسة المتكاملة»، كما يقول هو نفسه.

٢ - والغريب ان يسوق (د. ضياء) هذا التساؤل حول وقت تاليف الكتاب في الوقت الذي اوضحت فيه السبب في مقدمته (ص ٩) من دون ان اجد نفسي ملزماً بتقديم مثل هذا الايضاح . فقد قلت «انني لم اكن، يومئذ، على درجة من الاطلاع والمعرفة، تمكنني من معرفة مرجعية مفاهيمها (مفاهيم مجلة شعر) ومن رد المفاهيم الى اصولها الصحيحة، واتخاذ موقف بصير منها . ثم حين تكشفت لي هذه المرجعية، وصار في وسعي الوصول الى منابعها، او بعضها، بدا لي ان النظر في حداثة مجلة شعر ودعاتها يعني النقاد والباحثين اكثر مما يعنيني، وانني ان حاولت التحدث عما ارى في هذا الامر وكشفت ما اعرفه عنه ، فساحشر نفسي في موضوع يستنزف مني جهداً ووقتاً يحسن ان انفقهما في كتابة الشعر ، وساخسر فوق ذلك اصدقاء لا احب ان اخسرهم، واكسب خصوماً لا اريد خصومتهم ... الخ» .

هذا ما قدمته من سبب، او اسباب، لتريثي في تاليف كتابي، ولكن (د. ضياء) لايعتقد بـ «وجاهة» هذه الاسباب، ويبحث ببراءة عن اسباب اخرى، فماذا عساي ان اضيف اليها ؟! وهل يتوجب عليّ ان اضيف شيئاً مصطنعاً لكي اقنعه ؟!

٣ - يرى (د. ضياء) في ما قلته حول النقاد والباحثين «مبالغة او اغفالاً لكل ما قيل وكتب قبل هذا التاريخ بوقت طويل نسبياً عن مجلة شعر واصحابها وعلاقاتهم المشبوهة .. الخ» .

ويبدو ان (د. ضياء) نسي انه هو الذي وصف ماكتب قبل هذا التاريخ بقوله «انها اشارات لاترقى الى مستوى الدراسة المتكاملة التي وضعها الشاعر سامي مهدي في هذا الكتاب» .

ومع هذا النسيان لايجد (د. ضياء) من كل ما قيل وكتب سنداً لحجته سوى القول «والقارىء يستطيع ان يعثر في كتاب سامي مهدي على مايشير الى بعض ذلك، وبالاعتماد على مراجع اخرى كدراسات كمال خيربك وكمال ابو ديب ومحمد وبرادة ومحمد بنيس والدراسة المهمة التي وضعها محمد الأسعد تحت عنوان (بحثاً عن الحداثة) الصادرة عام ١٩٨٦» .

والحق انني حاولت قبل تاليف الكتاب واثناءه ان احصل على كل ما يمكن الحصول عليه مما كتب في موضوعه، او اهمه في الاقل، واستعنت باصدقاء كثيرين في هذا المجال، ولو كنت اعلم ان لدى (د. ضياء) نصيحة تجدي او معلومة تفيد لقصدته. فدراسات خيربك وبرادة وبنيس هي جزء يسير جداً من المراجع التي استعنت بها . اما كتاب الشاعر الفلسطيني محمد الأسعد فلم احصل على نسختي منه الآ وطباعة كتابي موشكة على الانتهاء، ساعدني في الحصول عليها الصديق الناقد ماجد السامرائي، ولذا لم تتح لي فرصة الاستفادة منها .

حسن. وماذا في كتاب الأسعد ؟ انه كتاب عام في بابه، يدل على ذلك عنوانه «بحثاً عن الحداثة» . وهو على اهميته وجديته وعمقه دراسة نظرية ذات طبيعة ايديولوجية في «نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصر» كما جاء في غلافه، ولم يتناوله مجلة شعر الا في سبع صفحات (ص ٣٧ - ٤٤) ولم يفحص المزاعم التي اطلقها اصحاب المجلة حول الحداثة في نصوصهم الابداعية، كما يزعم الدكتور ضياء ، وانما فحص جوانب من تنظيراتهم . ولست انكر انني كنت سأستفيد باعتزاز من دراسة الأسعد ، بهذا القدر او ذاك، لو اتيح لي الاطلاع عليها قبل تاليف كتابي ونشره، ولكن هذا لم يحصل مع الاسف، فاية جناية في ذلك سوى رغبة د. ضياء في التشكيك والاستذة ؟

ويبدو لي ان (د. ضياء) لم يطلع على مراجع الموضوع اطلاعاً كافياً، او انه لم يطلع الا على بعضها، ولذلك نراه يلقي الكلام على عواهنه، كما يقول، بروح متعالية لعلها مما تورثه الشهادات العليا عند بعض اصحابها، فكيف ؟

ليس كل ماكتب بالعربية عن «الحداثة» يتناول تجربة مجلة شعر وتنظيراتها، ومن ذلك دراسات كمال ابو غريب ومحمد برادة ومحمد بنيس المشار اليها في ماسبق، وهي دراسات استفدت منها بالقدر الذي يهمني، ولذلك اعتبر اشارة (د. ضياء) اليها ، اعتماداً على إشارتي إليها، ادعاء وتنطعاً . اما دراسة كمال خيربك فهي الاخرى من الدراسات التي استفدت منها كما هو ثابت في كتابي، ولكنها من الدراسات التي تكرس تنظيرات جماعة شعر وتضفي عليها مصداقية لاتستحقها، شانها في ذلك شان دراسات ومقالات اخرى يصح فيها قولي في مقدمة كتابي «ولقد مرت على ذلك سنوات، لم ار خلالها الآ نقاداً وباحثين يجهلون الحقيقة، او يتجاهلونها، ويكرسون ، غفلة او تغافلاً، ادعاءات مجلة شعر وجماعتها» .

اما ماتبقى فهو مما يصح فيه قول الدكتور ضياء «انها اشارات لاترقى في مجموعها الى مستوى الدراسة المتكاملة» بل هي، كما اراها، مقالات عابرة. اهم مافيها ماكتبته نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» عن قصيدة النثر، وماكتبه الناقد صبري حافظ في مجلة «الاداب» اللبنانية، وقد استفدت منهما واشرت اليهما .

وهنا لابد لي من توضيح مسالة ينبغي الاتخفي على اكاديمي كالدكتور ضياء وهي : ان الدارس، اي دارس ، ليس ملزماً الزاماً مطلقاً، باعتماد كل ما ماله علاقة بموضوع بحثه من مقالات وبحوث ودراسات، لاسيما اذا كان فيه الكثير من الغث والسطحي والعابر، ومن هنا، فليس ثمة منقصة في عمل شاعر فقير مثلي، اذا ما اغفل هذه المقالة او تلك، وترك لأكاديمي كالدكتور ضياء ان يقدم عملاً انضج واكثر تكاملاً .

٤ - ها هو (د. ضياء) يقول الآن مواربة مايريد ان يقوله مباشرة. ها هو يتمنى علي، ببراءة، ان ابين «ما اذا كان اختفاء مجلة شعر اللبنانية عام ١٩٦٤ ذا علاقة ما بظهور مجلة الشعر العراقية عام ١٩٦٩» .

وبالرغم من انني اوضحت في اكثر من مناسبة الكيفية التي صدرت فيها مجلة (شعر ٦٩) وبيانها الشعري، وهي مسالة مايزال شهودها احياء جميعاً، يحاول (د. ضياء) ان يجد لتلك المجلة «نسباً» الى مجلة شعر اللبنانية .

اقول بايجاز : ان لاصلة اطلاقاً لظهور الاولى باختفاء الثانية الا في فرضيات العقول المظلمة التي ارجو ان يتنزه (د. ضياء) عن مثيلاتها. ذلك ان اصدار مجلة شعر ٦٩ بدا طموحاً

شخصياً راودني حيناً ووجدت في الشاعر خالد علي مصطفى شريكاً لي فيه . ثم لما اردنا ان نحقق هذا الطموح ونصدر المجلة اصطدمنا بعقبة قانونية اضطرتنا الى اشراك الشاعر فاضل العزاوي معنا. اما الشاعر فوزي كريم فهو ذو دور ثانوي اولاً واخيراً، ولم ينضم الينا الا مصادفة وقبل فترة وجيزة جداً من صدور العدد الاول .

هذه هي الحقيقة الناصعة، ان شاء (د. ضياء) الاستزادة فليرجع الى ماكتبته في مجلة آفاق عربية حول الكيفية التي صدرت فيها المجلة .

ثانياً :

ويبدو ان اماني (د. ضياء) لاتتوقف عند حد البحث عن خيط يصل المجلتين ببعضهما، فقد كان يتمنى ايضاً ان اعيد النظر «في الاشارات التي تتصل بكتاب الناقدة الفرنسية سوزان برنار» . لماذ ؟ لان اصول البحث الصحيح التي فرضتها على نفسي في تاليف كتابي ما كانت لتعطيني الحق في الكلام عن كتاب لم اره . «اذ كيف يمكن القول ، مثلاً ، ان قالب قصيدة النثر ورد معلباً في كتاب سوزان برنار ، دون ان نكون قد اطلعنا على هذا الكتاب ؟» ... «وكيف نستطيع ان نقرر ان مقالتين لادونيس وانسي الحاج حول (قصيدة النثر) قد اعتمدتا في اهم ماجاءتا به حول (قصيدة النثر) ان لم يكن جميعه على كتاب (قصيدة النثر من بودلير حتى ايامنا) لسوزان برنار، اعتماداً على هاتين المقالتين ذاتيهما وبعض (الكتابات الاخرى) ومنها العرض الموجز الذي قدمه الدكتور زهير مغامس ... الخ» .

ورداً على هذا الذي جاء به الدكتور ضياء اقول :

١ ـ انني لم اقل ما قلت عن تاثير كتاب برنار في تنظيرات جماعة شعر حول قصيدة النثر اعتباطاً، بل قلته بناء على ما اعترف به كل من ادونيس (هامش ص ٧٥ من العدد/ ١٤/ الصادر عام ١٩٦٠ من مجلة شعر) وانسي الحاج في ص ١١ ـ ١٢) من مقدمة كتابه «لن» وهو ما اكدته، ايضاً، العديد من المراجع التي كتبت حول هذا الموضوع .

٢ ـ انني لم اجد مايدعوني الى اعادة النظر في ما قلته قبل الاطلاع على كتاب برنار. فلقد تاكد لي صواب كل ماذهبت اليه حين حصلت على نسختي من الكتاب، ولأيضاح هذا الامر للقارىء قمت باضافة ملحق الى الفصل الخاص بـ «قصيدة النثر» واشرت فيه الى الفصول، بل الصفحات، التي افاد منها كل من ادونيس وانسي الحاج، وبعدهما بول شاؤول، واوضحت كيفية استفادة كل منهم من الكتاب، ووجدت ان هذا كله يعفيني من اجراء اي تعديل على ماقلت ويغنيني عن اية اضافة اخرى (غير الملحق) اليه، ولو انني وجدت غير ذلك لفعلت، فهل لـ (د. ضياء) ان يثبت العكس ؟

٣ ـ لذلك فان خشية (د. ضياء) من ان تكون ثمة مبالغة في قولي ان كتاب برنار كان «مرجعاً اساسياً من مراجعهم ، بل هو المرجع الوحيد الذي اعتمد في التنظير لقصيدة النثر» هي خشية في غير محلها، وليس لديه مايسوغها، لان الامر كان على هذا النحو فعلاً، وإلّا فهل له ان يدلني على مرجع آخر سواه ؟!

ثم انني لم اقل في كتابي ان المقالات الثلاث، مقالات ادونيس وانسي الحاج وبول شاؤول، هي «كل ماكتب عن قصيدة النثر من قبل الشعراء اللبنانيين او غيرهم من المعنيين بمشروع مجلة شعر والمتابعين لها» بل هذا قوله هو، قول (د. ضياء)، اما انا فقد قلت ان مقالتي اودنيس والحاج ظلتا «مصدرين اساسيين فريدين للشعراء والنقاد العرب حتى يومنا هذا، على الرغم من صدور مقالة اخرى لبول شاؤول بعد اكثر من عقدين من الزمان ...» فهل قصد (د. ضياء) تحريف قولي ام انه لم يستوعب القول استيعاباً دقيقاً ؟!

٤ ـ اما النقاش الذي دار على هامش امسية محمد الماغوط فلم يكن نقاشاً (واسعاً) كما وصفه (د.ضياء) ونسب الوصف اليّ (! ! !) بل كان نقاشاً ضيقاً على هامش امسية (يمكن الرجوع الى ما نشر حوله في العدد ٦ من مجلة شعر ص ١٥٢ وكان يدور حول ما اذا كانت نصوص الماغوط التي قراها شعراً ام لا فحسب . وهذا لاينفي ان كتاب برنار كان المرجع النظري الاسلي، بل الوحيد، لجماعة شعر في موضوع قصيدة النثر . والدليل على ذلك ان اياً منهم لم يشر من قبل، ولامن بعد، الى اي مرجع آخر. بول شاؤول وحده اشار بعد عشرين عاماً الى مرجع ثان ، وقد اوضحت في ملحق الفصل بالأدلة القاطعة انه لم يطلع على هذا المرجع، وانما اعتمد على ماجاءت به برنار منه ، فهل للدكتور ضياء ان يثبت عكس ذلك ؟!

مرة اخرى اقول : ان خشية (د. ضياء) لم تكن في محلها ، وكان اجدر به الا يلقي الكلام على عواهنه .

ثالثاً :

يقع الدكتور ضياء خضير في خلط عجيب حين يتصدى لمناقشة الفصل الاخير من كتابي، وهو الفصل الخاص بالحداثة الادونيسية . ذلك انه ينطلق من فرضيات مسبقة قائمة في زاوية ما في ذهنه، ويحاول اثبات هذه الفرضيات بطريقة «الاجتزاء» و «التقويل» .

يبدا (د. ضياء) مناقشة هذا الفصل بسؤال «يتصل بالغاية التي كتب من اجلها هذا الفصل، والنتيجة التي اراد الباحث ان يصل اليها من وراء كتابته» .

دعونا، إذن، نتساءل، مع (د . ضياء) عن الغاية التي كتبت من اجلها فصل «الحداثة الادونيسية» ؟

للاجابة على هذا التساؤل اود ان اذكّر (د. ضياء) ان عنوان الفصل هو «الحداثة الادونيسية : افق ضيق ونمط جديد» فهل اوضح الفصل ما جاء هذا العنوان ام لا ؟

الجواب: انه اوضح ذلك غاية الوضوح . فقد بيّن ان حداثة ادونيس هي حداثة منقولة، وان هذه الحداثة ليست، في جوهرها ، سوى السوريالية. ومعنى ذلك ان ادونيس في عدة مفارقات ابرزها مفارقتان هما : المفارقة بين رؤياوية التنظير ولارؤياوية الشعر . ففي الوقت الذي تعتمد فيه السوريالية على الحلم والرؤيا، لم يكن ادونيس سوى شاعر منطق وعقل، وهذه هي المفارقة .

اما المفارقة الثانية فهي تضييق افق الحداثة وتنميطها من حيث اراد ادونيس توسيع هذا الافق وفتحه. وفي وسع (د.ضياء) ان يرجع الى (ص ١٩١) من الكتاب وما بعدها ليتاكد من ذلك .

هذا إذن هو الجواب على تساؤله.

ولكن يبدو ان (د . ضياء) يجد ان هذه الاجابة «غير مقنعة» . وحين تساله عن السبب يجيبك «لان الباحث لايجد في النهاية بدأ من الاقرار بان «ادونيس شاعر ذو موهبة كبيرة» او انه «من اكبر المواهب التي عرفها الشعر العربي الحديث» .

اليس غريباً ان يستنكر (د. ضياء) الاقرار بان ادونيس الشاعر ذو موهبة كبيرة ؟ امن الموضوعية ان ننكر على ادونيس موهبته الشعرية لمجرد اننا اكتشفنا ان تنظيرات منقولة او اننا نخالفه في الايديولوجيا السياسية ؟

اليست التنظيرات شيئاً مكتسباً، والموهبة شيئاً اصيلاً ؟ واذا كان ادونيس قد حاكى في قصائده النثرية قصيدة النثر الفرنسية، فهل هذا يعني انه ليس شاعراً موهوباً ؟ اليست الموهبة شيئاً اصيلاً، كما قلنا ، والمحاكاة شيئاً سلوكياً لاحقاً ؟ ترى اين مزلق (د. ضياء) هنا ؟

المزلق هو فرضياته المسبقة حول ادونيس. ذلك انه يفترض ان هذا الشاعر كان محاكياً للحداثة الاوربية في تنظيره وابداعه، في نصه المكتوب شعراً ونصه المكتوب نثراً، ومادام الأمر كذلك فهو في رايه ليس شاعراً اصيلاً ولامبدعاً حقيقياً . ولذلك يستغرب مني التمييز بين ادونيس المنظر وادونيس الشاعر، وبين ادونيس كاتب النص الشعري وادونيس كاتب النص النثري، ويثير حول ذلك عدة تساؤلات (بطريقة بريئة ايضاً) ولاينسى (بالبراءة نفسها) ان يحشر نظرتي الخاصة الى السياب مثقفاً وشاعراً .

مادام الدكتور ضياء على هذه الدرجة من الالتباس والبراءة، ومادامت الصورة عنده على هذا النحو من التشوش، اجد نفسي ملزماً بتبسيط الأمر، فاقول ابتداءاً : انني اميز بين كل من : النقل، والمحاكاة، والتاثر، سواء عند ادونيس ام غيره . فالتاثر مشروع عندي، والمحاكاة ممجوجة، اما النقل فمرفوض . ومع ذلك فان الشعراء العرب، موهوبين ام غير موهوبين، يمكن ان يخضعوا لهذه الحالات بدرجات متفاوتة .

وبقدر ما يتعلق الامر بادونيس، ارى انه لم يكن على مستوى التنظير إلّا ناقلاً ، فقد نقل «منظومات» كاملة من المفهومات ، وظل يرددها ويضيف اليها «منقولات» جديدة منذ عام ١٩٥٩ حتى اليوم . وقد اوضحت ذلك في كتابي ايضاحاً كافياً، وهو ما يعترف به (د. ضياء) نفسه .

اما على مستوى الابداع، فارى ان ادونيس ادونيسان ، اقصد انه في النثر غيره في الشعر. فادونيس النثر حاول ان يحاكي قصيدة النثر الفرنسية في ضوء نظريتها التي نقلها عن كتاب سوزان برنار . وهذا ما يوافقني عليه (د. ضياء) ايضاً . اما ادونيس الشعر فهو، كما ارى ، مجرّد «متاثر» شانه في ذلك شان كل الشعراء العرب المحدثين، وإن تفاوتت درجات تاثرهم . وهذا ما يخالفني فيه (د. ضياء) فهو يرى «ان علاقة النص الادونيسي المكتوب شعراً بنصوص الحداثة الاوربية (لاحظ «الاوربية» وما فيها من تعميم) ليست اقل وثوقاً من علاقة النص الادونيسي المكتوب نثراً بنصوص هذه الحداثة، وانا ارى غير ذلك كما قلت .

اقول للدكتور ضياء : انني قد وضعت النصوص الشعرية الادونيسية امام عيني وقارنتها بما اعرف من النصوص الشعرية الاوربية الحديثة، ولاسيما الفرنسية منها، ولكنني لم اجد هذه «المحاكاة» التي يدعيها (د. ضياء) بل خرجت بـ «انطباعات» تقول ان ادونيس قد تاثر «تاثراً» نسبياً ببعض الشعراء الفرنسيين، وهي انطباعات ساحتفظ بها لنفسي، منتظراً من (د. ضياء) تقديم مالديه من «حيثيات» يدعم بها وجهة نظره، ويعزز اكتشافه، لكي نتبناها!ومن يدري فلعل يد الرجل قد وقعت اثناء دراسته في فرنسا على مالم تقع يدي عليه، فكان حقاً له ان يقول ما يقول بما يشبه «اليقين» !

واما كيف ورط ادونيس المنظر ادونيس الشاعر، فقد حدث ذلك حين اغراه ولعه بالتنظير وافراطه فيه بنقل منظومة المفهومات السوريالية وتبنيها واعتبارها افقاً وحيداً للحداثة، فوقع، نتيجة لذلك، في تناقض صارخ بين رؤياوية التنظير ولا رؤياوية الشعر. فادونيس الرؤياوي تنظيراً، ادونيس الذي يكثر من الحديث عن اللاوعي والحلم والجنون ونبذ المعلوم والمغامرة في المجهول ، ادونيس هذا ليس في واقعه سوى «شاعر عقلاني، ذي موقف فكري مجرد، يعبر عنه بصياغة شعرية» .

وكيف جار ادونيس المحاكاة على ادونيس الموهبة ؟

حدث ذلك حين اغراه ولعه بالظهور بمظهر المؤسس بتبني نظرية قصيدة النثر الفرنسية ومحاكاة نصوصها . فادونيس الموهبة لم يكن في حاجة الى ذلك، لاسيما وانه قدم نصوصاً شعرية هي من جيد الشعر العربي الحديث فنياً، مهما اختلفنا معه حول خلفياتها الفكرية ودلالاتها الايديولوجية والسياسية . وهذا الذي اقوله هنا ليس جديداً، فقد قلته بوضوح في كتابي، ولكن (د. ضياء) لم يفطن اليه على مايبدو، او انه تظاهر بذلك .

رابعاً :

بعد كل ما تقدم لجا الدكتور ضياء، كما قلت في البداية، الى «الاجتزاء»، فاقتطع عبارات من سياقها الخاص بها، وقابلها بعبارات اخرى مقتطعة هي الأخرى من سياقها، ليفتعل بينهما تناقضاً لاشك في انه يقصده وله «غاية» فيه. كيف ؟

١ ـ من ذلك انه انتزع، بهذه الطريقة، اعترافاً لادونيس كنت قد اوردته في سياق الكشف عن «حداثته المنقولة»، وتدرجه في الدفاع عنها من الانكار الى الاعتراف، وراح (د. ضياء) يقول «لنلاحظ هنا اولاً ان ادونيس يتحدث عن (قراءات) في حين ان سامي مهدي يتحدث عن (معايير) . واذا بقينا في حدود المعطيات التي توفرها قراءات هذا النص وحده دون سواه ، فسوف نجد انه لايستند الى غير تلك الحقيقة العامة التي خضع لها بقدر او آخر ادبنا العربي الحديث وليس شعرنا العربي الحديث وحده، منذ عصر النهضة حتى الآن .»

ولست ادري ما اذا كان (د. ضياء) يناقض نفسه هنا فيدافع بهذا القول عن ادونيس ام لا، ولكن الذي ادريه ان ادونيس تحدث في هذا الاعتراف، وفي غيره، عن (معايير) وليس عن (قراءات) فحسب .

فلو قرا (د. ضياء) فصل «الحداثة الادونيسية» قراءة متدرجة وربط بين جميع اجزائه لوجد ان مسالة ادونيس ليست مسالة (قراءة) بل مسالة اقتباس منظومات كاملة من المفهومات واستخدامها (معايير) للشعر والحداثة والتراث وغيره. وقد سقت لاثبات ذلك العديد من البراهين والحجج، وليس الاعتراف الذي اشار اليه (د. ضياء) فقط .

ولو نظر (د. ضياء) بامعان في ما كتبته تحت عنوان «الاعتراف» من بدايته الى نهايته (ص ١٨٨ ـ ١٩١) لوضح له ان المسالة مسالة (معايير) وليست مسالة (قراءة) . ولو تامل، بعد ذلك، مقدمة الاعتراف الادونيسي الذي اجتزاه ونظر في قول ادونيس «احب هنا ان اعترف، ايضاً، انني لم اتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد واجهزته المعرفية .» لانتبه الى ان مسالة صاحبه هي مسالة (معايير) وليست مسالة (قراءة) . فالحديث عن «النظام الثقافي العربي» وعن «اجهزته المعرفية» هو حديث عن «معايير» ضرورة . ولكن هذه عاقبة الاجتزاء وسقطاته .

٢ ـ ومن امثلة الاجتزاء تلك المحاولة التي اراد بها (د . ضياء) ايجاد تناقض بين قولي :

«ان الهم الادونيسي سوريالي في جوهره، وان غطت على قصائده عقلانية كثيفة وانضباط تقني صارم» .

وقولي :

«ادونيس شاعر عقل ومنطق ولغـة دقيقة محسوبة وبناء شعري صارم»

وقولي :

«قد يبدو ادونيس اقل اهتماماً من الاخرين ببدع السوريالية .. الخ» .

وساحاول هنا ان اوضح للدكتور ضياء ما عجز عن ان يراه في فصل بكامله :

ان ادونيس في حقيقته شاعر عقل ومنطق ولغة دقيقة محسوبة وبناء شعري صـارم، وقد شرحت ذلك في الصفحات (١٩٥ ـ ١٩٨) من كتابي فليرجع (د. ضياء) اليها .

غير ان هم ادونيس هو ان يكون سورياليا، ان يبدو في شعره حالماً مجنوناً مغامراً في المجهول (وهذا ما عنيته بان الهم الادونيسي سـوريالي في جوهره) . فقد اغوته المفهومات السوريالية وسير شعـراء وكتـاب مـن امثـال رامبـو وبـودلير ولوتريامون وبريتون وسائر السورياليين، اغواه القـول بـاللاوعي ، والحلم، والجنـون، ونبـذ المعلوم، والمغـامرة في المجهـول .. الخ ، وهـذا ماأوقعه في تناقض بين حقيقته وما يريد ان يكون عليه، اي بين رؤيلية التنظير ولا رؤياوية الشعر .

اما البدع السوريالية التي كان ادونيس اقل اهتمـاماً بهـا من الاخرين فهي: الكتـابة الآليـة، والكتـابة تحت تـاثير التنـويم المنغـاطيسي، او استخدام الدعابة السوداء، ومـا الى ذلك، وهذا بالطبع ينسجم وكونه شاعر عقل ومنطق ولغـة دقيقة محسوبة وبناء شعري صارم .

اذن، لاوجـود للمفـارقـة في مـا قلت، ولا للتناقض، المفارقة هي مفارقة ادونيس والتناقض تنـاقضه، وهمـا ايضاً مفـارقة الدكتـور ضيـاء وتناقضه !

٣ ـ ومن امثلة الاجتزاء ايضاً انني حـين اردت البرهنة عـلى تبني ادونيس للسوريـالية، جئت بمنظومة من ثمانية عشر مفهوماً من مفهوماتها، وقابلتها بنـظيراتهـا من المفهومـات المبثوثـة في كتـابـات ادونيس النـظريـة. وحـين وصلت الى موضوع «الشعر والمعرفة» ومفهوم السورياليين عن العلاقة بينهما، قدمت خمسة نصوص قـالها ناقدان اجنبيان وقابلتها باربعـة نصوص قـالها ادونيس لاظهـار الانسجـام، الذي يصـل حـد التطابق، في ما بينها، فماذا فعل الدكتور ضياء ؟

الدكتور ضياء لم يلتقط من هذا كله سوى نص واحد لفيليب فان تيغيم، وقارنه بنص آخر لادونيس، واصـطنع بينهمـا تنـاقضـاً بـدلاً من الانسجـام الذي اراه، فمـاذا يقـول فيليب فـان تيغيم ، وماذا يقول ادونيس ، واين التناقض ؟

يقول فيليب فان تيغيم :

«ان السورياليين، بعد رامبو، راوا في الشعر طريقة فريدة للاستقصاء الذهني، طريقة موازية للعلم، واحيـاناً مستنـدة اليـه، وهي تفضله في ايصال عالم الانسان الى الحقيقة» .

ولكي يحقق (د. ضياء) هدفـه انتقى نصاً واحداً لادونيس من اربعة نصوص في هذه المسالة هو الاتي :

«الشعر وسيلة للمعرفة والخلق» .

هـذان هما النصـان اللذان انتقـاهمـا (د. ضياء) من مجموع تسعة نصوص متقابلة، اربعة منها لادونيس تدل على انه «كالسورياليين» يعتبر الشعر «وسيلة للمعرفـة» . فماذ فعـل صاحبنـا ليظهر التناقض المزعوم ؟

١ ـ اهمل انسجام النصوص الاخرى «وعـددها اربعة) مع نصـوص ادونيس، ومنها نص آخـر لفيليب فان تيغيم يقول فيه «السوريالية تستعمل طريقة جديدة للتعبير من اجل الوصول الى طريقة جديدة للمعرفة» .

٢ ـ اهمل من نص فيليب فان تيغيم الذي نقله قول هذا الاخير «ان السويليين، بعد رامبـو، راوا في الشعر طريقة فريدة للاستقصاء الذهني، طريقة مـوازية للعلم ... في ايصـال عـالم الانسـان الى الحقيقة» واختار فقط ما اسقطته انا الان من هذا النص، وهو عبارة «واحياناً «لاحظ «احياناً» هذه مستنـدة اليه» وراح يعـزف عليها ويـوضح ان «العلم يعتمد العقل والمنطق» وان ادونيس يعتبر «الشعر وسيلة للمعرفة والخلق» وهذا لاعلاقة له بالعقل والمنطق ..

هكـذا اذن استطاع (د. ضيـاء) اصطيـاد البـاحث المسكين وايقـاعه في فـخ «التناقض» .. فياللبراعـة ! ولكني اسال الدكتـور ضياء : مـا معنى ان يكـون الشعـر وسيلة للاستـقصـاء الذهني، وطريقـة موازيـة للعلم، لايصال عـالم الانسـان الى الحقيقة؟ اليس معنـاه هنا اتخـاذ الشعر وسيلة للمعرفة ؟

ولنفترض، مع ذلك، انني لم اوفق في اختيار نص فيليب فان تيغيم ومقابلته بالنص الادونيسي، فلماذا اهمل سبعة نصوص اخرى تثبت كلها ان ادونيس يرى «كالسورياليين» ان الشعر «وسيلة للمعرفة» ؟ ماهو غرضه ؟

ولكن الدكتور لايكتفي بتحقيق هذا الفوز المبين، فيقوم بعملية استثمار هذا الفوز (كما تقول الادبيات العسكرية) اي يقوم ببناء احكام عليه وفي ضوئه. فماذا فعل ؟

ـ نقل عني نصاً كتبته قبل عشرين عاماً عن علاقة الشعر بالعلم، اردت ان اقول فيه ان الشعر ليس نقيض العلم، وان العالم الحقيقي شاعر، والشاعر الحقيقي عالم .

وعلى عادة (د. ضياء) في الاجتزاء جرّد نصي هذا من زمنه، ومن مناسبته، واعطاه صفة مطلقة، واستنتج ان القول بشعرية العلم وعلمية الشعر «يمثـل مفهومـاً شائعـاً فعلاً تعلمـه كل من قـرا نـظريات السـورياليـين وامثـالهم بحيث نـظلم ادونيس اذا قلنا انه وحده الذي نقل هذا المفهوم الى العربية» .

ساغض النظر هنا عن اشياء تتعلق بعدم دقة (د. ضياء) في نقل النصوص او عرضها (وهو امـر اعتبـره مقصـوداً) واذهب الى الجـوهـر فاتساءل : ما معنى ذلك ؟

ـ معناه ان الدكتور ضياء يريد القول بعد اللف والدوران : انك انت ايها الباحث من المتاثـرين بالمفهومات السوريالية، مـادمت تقول بشعـرية العلم وعلميـة الشعر، فلمـاذا تصب نقدك عـلى ادونيس وحده ؟

ـ مالذي ينبغي ان نقوله للدكتور ضياء الآن ؟

نقـول له: انك اجتـزات جملة اعتراضيـة صغيـرة من نص فيليب فـان تيغيم ووظفتهـا توظيفاً سيئاً في ذاته وسيئاً في نيّاته .. كيف ؟

١ ـ انـك جـردت نص البـاحث من زمنـه، ومن مناسبته، متعمداً، فالباحث كتب هذا النص قبل عشـرين عامـا، وانه كتبـه في التقديم لقصـائد «شاعر» هو في الوقت نفسه «عالم» ، وقد كان لـ «علم» هذا الشاعر (وهو الشاعر الجيكي ميـرو سلاف هو لوب) اثر مباشر في «شعره» .

٢ ـ ان القـول بشعريـة العلم وعلميـة الشعـر لايعني القول بان «الشعر وسيلة للمعرفة»، لان «المعرفة» هي غير «العلم»، فالمعـرفة هي هـدف،

والعلم طريقة للوصول اليها، لهذا، قد خلطت .

٣ - ان فيليب فان تيغيم قد عني بجملته الاعتراضية «واحياناً تستند اليه، اي الى العلم، غير ماذهبت انت اليه، اي غير «العقل والمنطق» . انه عني ان الشاعر السوريالي يستعين احياناً بكشوفات العلم ووسائله للوصول الى منطقة الشعر، الى حيث المعرفة، وهو يقصد بذلك: استخدام التنويم المغناطيسي، والتحليل النفسي، وكل ما يساعد على منهجة الحلم .

٤ - ان معلوماتي المتواضعة تقول ان السورياليين لم ينظروا الى العلاقة بين الشعر والعلم على نحو ما جاء في النص الذي انا كاتبه عن الشاعر ميروسلاف هولوب، وان السوريالية لم تقم على اساس من المصالحة بين الشعر والعلم، بل على اساس التفاف الاول على الثاني فالسوريالية تقول: اذا كان العلم هو طريق للوصول الى المعرفة فان الشعر طريق آخر، وهي تفضل هذا الطريق على طريق العلم او انها تتخذه طريقاً موازياً . فمن اين جاء الدكتور بمعلوماته؟ وكيف سمح لنفسه بغمزي في ضوء هذه المعلومات الخاطئة ؟

٥ - للسوريالية اثر كبير على الادب العالمي كله، ولكن التاثر بالسوريالية شيء، واعتناقها مذهباً فنياً وطريقة حياة شيء آخر. فاذا افترضنا مجرد فرض انني كنت متاثراً يوماً ما بالسوريالية، او انني متاثر بها الآن، فهل يتصور (د. ضياء) ان في الامر مثلبة ؟

ان التاثر بالسوريالية ليس مثلبة، واعتناق السوريالية ليس مثلبة هو الآخر الا من حيث كونه «مذهبية» اصبحت مرذولة في الادب. وما نؤاخذ ادونيس عليه انه في الوقت الذي ينكر فيه صلته بالسوريالية، يردد مفهوماتها في كل ما يكتب من تنظيرات وما يدلي به من احاديث . بل هو يدعي ان هذه المفهومات هي الافق الوحيد للحداثة، متجاهلاً ما في ذلك من مذهبية ضيقة من جهة، ومن تعارض مع حقيقة كونه شاعر عقل ومنطق من جهة أخرى .

خامساً :

يقول الدكتور ضياء «ان سامي مهدي يرفض .. رفضاً قاطعاً ان تقام قطيعة بين الشاعر ورؤاه وافكاره ومفاهيمه السياسية والايديولوجية، وهو قول استنتجه مما جاء في كتابي حول موقف جماعة شعر ، ولاسيما يوسف الخال، من «رسالة الشعر». وهذا الاستنتاج صحيح في مجمله بالرغم من عدم دقة صياغته، لانني ارى ان الايديولوجيا موجودة في كل نص ادبي شعرياً كان ام غير شعري.

لا اعتراض عندي اذن على هذا القول: ولكن اعتراضي ينصب على استنتاج آخر، استنتاج ملفق، لا ادري كيف توصل اليه الدكتور وهو انني اقبل قصيدة ادونيس في الوقت الذي ارفض فيه رسالته. اي انني، كما يعلق الدكتور، اقبل قصيدة ادونيس وارفضها في آن واحد.

وتعليقاً على هذا اقول: نعم، انني ارفض ما ينطوي عليه شعر ادونيس من رسالة ايديولوجية وسياسية. ولكنني اسال الدكتور د. ضياء: ماذا يعني بقوله الغامض التعميمي «انه يقبل قصيدة ادونيس» ؟ اذا كان يعني انني اقبلها على علاتها فهذا زعم باطل لاسنده في الكتاب .

واذا كان يعني انني اقبلها فنياً ، فهذا زعم فيه تعميم والتواء، وان الدكتور يحاول ان يقوّلني فيه مالم اقله بطريقته .

كل ما هنالك انني قلت ان «ادونيس شاعر ذو موهبة كبيرة، وانني قلت في سياق آخر «ما من قصيدة نثر لادونيس تضاهي قصائده الموزونة: الصقر، وهذا هو اسمي، والمرايا وتاريخ الغصن، التي كتبها بعد بدء الدعوة الى كتابة «قصيدة النثر» . فهل قولاي هذان يعنيان انني اقبل قصيدة ادونيس .. هكذا .. بهذا التعميم الملتوي .

ثم دعونا نسال الدكتور : هل القصيدة التي نرفضها سياسياً وايديولوجياً هي رديئة فنياً بالضرورة ؟ اكل شاعر لانتفق واياه سياسياً وايديولوجياً هو شاعر ذو مستوى فني هابط ؟ الا يعني هذا مثلاً: اننا سنحكم بموجب هذا المقياس على شعر اليوت بانه شعر رديء فنياً لمجرد انه يؤمن بما لانؤمن به ولانقره عليه من وجهة نظر ايديولوجية وسياسية ؟ وهل نحن متفقون ايديولوجياً وسياسياً مع كل الشعراء الذين نقر بمواهبهم ورفعة المستوى الفني في اشعارهم ؟ اليس في الشعر الصهيوني ماهو شعر ذو مستوى فني رفيع ؟

وبعد ، فلقد جهد (د. ضياء) في كل النقاط التي اثارها حول كتابي الذي اثنى عليه ثناءً كثيراً ان يوصل قارئه الى نتيجة كانت شاغله الوحيد، وهي انه يخشى (!) اجل يخشى «ان سامي مهدي الشاعر يقبل شاء ام ابى «لاحظ الجزم» قصيدة ادونيس (لاحظ التعميم) مع الكثير من مفاهيمها الفنية (لاحظ الخلط بين مسالة الاقرار بموهبة الشاعر ومسالة القبول بمفاهيمه الفنية) والمعرفية (لاحظ اضافة : المعرفية) ولاعبرة بعد ذلك، بالكثير من الكلام الذي يقوله سامي مهدي الباحث خلافاً لذلك» .

هكذا يلوي (د. ضياء) اعناق الكلمات، ويدعي الادعاءات .

لا يا عزيزي الدكتور ضياء : لاتخشَ شيئاً، فما انا بالذي يخشى عليه شاعراً وباحثاً، ولست بالشاعر الذي يناقض نفسه باحثاً .. لانني، في الاقل، قد بلغت سن الرشد يوم كان الكثيرون مايزالون رضعاً .. والسلام .

تنويه

البحث الموسوم (القصة القصيرة في فلسطين المحتلة بعد عام ٦٧) والذي اشار إليه السيد الحسيني في متابعته لندوة القصة الفلسطينية المنعقدة في بغداد في الشهر الماضي ، هو للزميل الشاعر والناقد الفلسطيني خيري منصور ، وقد سقط الاسم سهواً .

الاقلام

النزعة القصصية الجديدة وأشكالية التجريب القصصي في المرحلة الاخيرة

أحمد خلف

لا احد ينكر ان نزعة قصصية جديدة بدات تتبلور في الاونة الاخيرة وان الحديث اخذ يدور حول اهمية ذلك وعمق جدواه . ولقد تناول البعض من القصاصين والنقاد الامر على اساس النزعة الفنية وليس اتجاهاً او ظاهرة . وترمي هذه النزعة الجديدة الى تاسيس حيوات انسانية من خلال نسيج نثري تشيده اللغة القصصية والقاص العراقي بنزوعه هذا انما يحاول الانعتاق من اسر القوالب الفنية الجامدة والخروج بالمحتوى القصصي نحو افاق فنية اخرى تحتمل الكثير من الدلالات التعبيرية واختلافات في مستوى النص . وقد تصدى الناقد فاضل ثامر الى هذه المحاولات التي وجد انها يمكن خضوعها الى الكثير من نقاش ودراسة . دعا النقاد والقصاصين للاستجابة الى روح المثاقفة في احدى النزعات التي اعتادت عليها القصة القصيرة في العراق . ولقد اوضح في مقالة له نشرت في جريدة الثورة بتاريخ ٢٩/٤/١٩٨٩ ناقش بعض قصص العدد الخاص بالقصة القصيرة من مجلة الاقلام لعام ١٩٨٨ وكتب تلك المقالة على ضوء ما اوحت به بعض قصص العدد الخاص . اضافة الى قصص اخرى نشرت هنا وهناك لقصاصين عراقيين وجدها تنسجم وروح مقالته التي مالبث ان عزز ماطرحه فيها من آراء وافكار حول ما اسماه [اشكالية التجريب القصصي في الاونة الاخيرة]. نقول عزز ذلك بمحاضرة القاها في مبنى اتحاد الادباء بتاريخ ٣/ حزيران/١٩٨٩ توسع في مجموعة الاراء المطروحة في مقالته كما انه وجد في المناقشات التي سادت في الامسية فرصة لتطوير مشروع دراسة التجريب الفني في القص العراقي . وهنا ، لابد من الاشارة الى ان النزعة القصصية من لدن بعض القصاصين العراقيين الذين ساهم بعضهم في عملية تجريب الوسائل والسبل القصصية في اعمالهم تتوزع اولاً بين استفادة من موروث شعبي مطروح امام القاص او هي استجابة لدوافع وطروحات خارجية جاءت نتيجة لترجمات عديدة من ادب امريكا اللاتينية تحديداً ، مستفيدين من تجارب عالمية وعربية اخرى ، سبق لها ان دخلت في اطر التجريب الفني القصصي . ومهما يكن فليس ثمة محاولة او نزوع فني يظهر الى سطح الواقع مترجماً على هيئة نصوص قصصية ما لم يكن الدافع الاساس والجوهري لذلك كله ، وصول الفنان الى حالة من حصار تشكلها الاطر والقوالب والاساليب الفنية التي سبق له ممارستها وبقدر ما يكون الدافع المركزي في ذلك دافع ذاتي محض في بداية تفاعله وصيرورته ، فان ثمة استجابة واقعية يجد نفسه فيها ونعني العامل الموضوعي لتوضيح النزعة وبروزها . وهكذا نجد ان العاملين الذاتي والموضوعي يعملان معاً على تحديد مسار النزعة يساعد ذلك في عملية التوضيح قدرة ذلك الفنان وامكاناته الابداعية ثم وعيه الخاص بمجمل العملية الابداعية الام . ونعني بها مسالة الثقافة واهمية وضرورة الكتابة في الاونة الاخيرة ، وقدرته في الاستفادة لتغذية هذه النزعة او تلك وتطويرها في استخدام الموروث الوطني والقومي عند حين الحكاية الشعبية والخرافة والاسطورة وامكانات السرد والتداعي وادخال الرموز والدلالات والاحلام والشعر وعملية المزج المتوقعة بين الفندق ثم الهيمنة على توضيح القدرة الذاتية في عملية الصياغة النهائية . لذا فنحن نجد ثمة تمايز واضح في طرح الاساليب ولا عجب حين نرى ونقرا ونجد ثمة خلل او ارتباك في بعض الصياغات القصصية وتباينها لدى البعض من القصاصين او في نصوصهم عن افضل تعبير .

وفي صدد التعرض الى هذه النزعة التي نرى انها لم تاخذ حيزها الكمي لكي تغدو ظاهرة قصصية كما يسميها الاستاذ فاضل ثامر . فاننا نرى ان هذه النماذج المطروحة كما وردت في مقالته من قبل القصاصين [محمد خضير ومحمد وجنداري واحمد خلف ونعمان مجيد وجليل القيسي وجهاد مجيد وعبد الله ابراهيم غيرهم] غير كافية للتدليل على تحول النزعة الى ظاهرة فنية يمكن ان تترك اثرها المطلوب في مسار القصة العراقية الحديثة . ربما لان المقالة ،ففي مقالة الاستاذ فاضل والتي اعتمدت عليها محاضرته اساساً) لم تتكفل كل النصوص المنشورة خارج العدد الخاص لمجلة الاقلام .اذ كان من الضروري والحالة هذه متابعة النصوص القصصية المنشورة في صحفنا الوطنية ومجلاتنا الادبية يستطيع الناقد او المتابع طرحها جميعاً كنماذج للدراسة . وبالتاكيد نحن هنا ، لانستهين بالنماذج التي اكتفى بها الاستاذ فاضل ثامر . ولكن نبغي توسيع مديات التطبيق ليتوازى مع الطرح النظري اولاً . ولنتلمس حقيقة ان تلك النزعة تمكنت من تحديد سمتها كظاهرة . واذا كانت النزعة الفنية تستند الى شروع

فرداني في تحقيق تصور فني لم تكتمل ملامحهُ الثقافية والاجتماعية لكي يغدو ظاهرة ثقافية جذورها الفنية من الخاص الى العام وثانياً ، ان مناقشتها على اساس الظاهرة ليبيح للناقد في اصدار الحكم النهائي عليها على اعتبار انها اعتمدت النماذج الامثل والافضل للقصاصين والعراقيين مع ما نتلمسه لدى الناقد فاضل ثامر من حرص على هذه النزعة في ضرورة التروي في اصدار مثل تلك الاحكام من قبل النقاد المعنين بدراسة القصة القصيرة كقوله [.... قد يبدو الحكم النهائي على هذه الظاهرة في اللحظة الراهنة متسرعاً ، بعض الشيء ، فالظاهرة ذاتها لم تكتمل بعد ، وملزالت في طور المخاض والصيرورة والتكوين ولم تتحول الى ظاهرة شاملة ومتكاملة تستحق التعميم والتبشير ، الا ان ذلك لا يمنع من تاشير بعض الملامح الاكثر بروزاً او تمثيلاً وفاعليه في هذه الظاهرة التجريبية ...] واذا كان الحرص يتبدى في مقال الاستاذ فاضل على ضرورة رعاية النزعة ـ الظاهرة واحاطتها بالاهتمام ورصدها فان من الصعب قبول تلك الدعوة في التخوف عليها من منزلق الشكلية واللعبة العبثية التي لا تحمل وراء نصوصها غير اللهاث والجري وراء التمظهر بالتجديد لغرض كسب السمعة واحاطة الذات ـ النص بنوع من هالة فارغة لاتمتلك اية دلالة اجتماعية. وكما ان هذا يقودنا الى مقالات سابقة وكتابات عديدة حول ظاهرة التجريب الستيني للزعة الجديدة ، فان هذه العودة ينبغي الا تتمه من خارج التجربة الستينية ، فاننا ندرك ان الحكم على النزعة الجديدة ينبغي الا ينطوي على اي نوع من التسرع الذي حظيت به قصة الستينات ، خصوصاً اذا وجدنا ان بعض الاسماء التي اوردها في مقالته في جريدة الثورة سبق لبعضها التجريب وعاشت ظروف المرحلة الستينية الصعبة ، واكتسبت مناعة خاصة ضد الهلوسة واللعب الشكلي المفرغ من معنى ، اننا ندرك ان الاراء التي تكتب حول هذا النوع من التجارب غالباً ما يعمها الاطلاق والتعميم وليس التشخيص الفرداني المبني على التناول التطبيقي في استقراء ملجاء في الراي على ضوء مايقدمه النص من انجاز دلالي ولقد كان للتجربة الستينية حظٌ وافر من التعميم في اطلاق الاحكام النقدية في مطلع المرحلة او في نهايتها ، لكن من الصعب قبولها الان ، وبعد ان تم تجاوز فرض التجريب التي لاينكرها احد وقد اقر الناقد فاضل ثامر ذلك في دراساته السابقة او في مقالته انفه الذكر [.... ان القصة العراقي ـ بدات تعي ذاته ـ بوصفها تقنية واعية ، ولم تعد مجرد مرآة تعكس هموم الخارج ...] وقد اصبحت تجربة القاص العراقي ـ الستيني بالذات ـ من الغنى والثراء بحيث لم يعد التخوف مبرراً ، ان التجريب لايعني بالضرورة الاستفادة من منحنى قصصي في بلدٍ او قارة دون اخرى ،

بل من الممكن ان يشمل كل وسائل المعرفة وتجارب كتاب فالتجربة الستينية تتمتع بمزايا القدرة على استغلال مساحة التعبير وحريته في التجريب القصصي والتي كانت العفوية في تناول النص احدى سماته ، وبالقدر الذي يشغلنا الاهتمام بالنصوص الجديدة لا نخفي رغبة في تصدي نقادنا الى مواجعة وقراءاة المجاميع القصصية المتميزة الصادرة في المرحلة الستينية لنكتشف تلك القدرة واضحة المعالم في التجريب الستيني وسنجد صدىً بيناً مع تفاوت في الاستغلال لها الان ، فاذا نحن جافينا تلك المرحلة واهلناها فاننا سنخلق

قطيعة غير مبرره مع جزء من تراثنا القصصي وامكانية الاستفادة منه ثم عرضه امام القارىء الجديد الذي لم تتيسر له فرصة الاطلاع عليه ومن ثم الكاتب الجديد الذي (ربما) حرضته النظره الاستعلائية لمجافاة ذلك الجانب القصصي والذي كان خير تعبير عن مرحلة مهمة من مراحلنا الوطنية والقومية ، واذا كنا نسمع بين حين واخر صيحات نقدية تشير الى عدم دراسة هذا الشاعر او ذاك القاص فكيف الحال مع مرحلة لم يتصد لدراستها الاعدد قليل من نقادنا الادبيين والاستاذ فاضل ثامر احدهم دون شك ، وقد يتبرع احدهم بتاويل كلامنا هذا على اعتبار ان دافعة ذاتي لقراءة النماذج المتميزة بقدراتها التجريبية في المرحلة الستينية ، مع ان احداً لا ينكر مساهمتنا في تغذية ذلك التيار الستيني ، ولكن الدافع الاصيل والحق هو البحث عن جذور النزعة القصصية الجديدة في موروثنا القصصي قبل التوغل بعيداً في كتابات خارج التجربة القصصية في العراق .

ومن بين الملاحظات التي يود المرء الا يغفل اهميتها في مقالة الاستاذ فاضل والتي وردت نصاً في محاضراته : النقاط التسع التي ذيل المقالة فيها على اعتبارها مسارات للنزعة الجديدة .. ان هذه النقاط التي يراها الاستاذ الناقد فاضل ثامر عبارة عن قاسمٍ مشتركٍ بين النصوص القصصية التي اعتمدها الناقد في التاشير ، قد يراها القارىء المتسرع بالوضعة النقدية، لكن حقيقة الامر تختلف عن ادعاء الوضعة الى الكشف عن قراءة متانية وجادة لكن قبل الناقد لتلك النماذج ـ والتي نرجو الا يقف عندها فقط ـ والكشف عن قوانين وزوايا النظر التي اختلفت لدى القصاصين ، ان فاضل ثامر هنا ، وفي محاولته الاستقرائية هذه انما يسجل مرة اخرى اشارة جديدة على حرصه الملموس على نتاجنا القصصي والذي جايله وعايش همومه وانكساراته وصوره منذ محاولات فاضل الاولى ، وقد اضح لنا حرصه البالغ على ترسيخ ثقافة عراقية واشاعت وعي ثقافي مبادر ومتطور.

جماعة الاربعة.. والخطوة الخامسة

محمد عبد المجيد

اقيم في قاعة الرواق المعرض الخامس لجماعة الاربعة التي تضم كلاً من الفنانين فاخر محمد ومحمد صبري وحسن عبود وعاصم عبد الامير بالاضافة الى حسام خضر - عضو شرف...

وعلى الرغم من اختلافهم في الرؤية وفي المنهج وفي الاسلوب الا ان هؤلاء الفنانين يرتبطون بهاجس التجديد. انه رهان الفن.. ورهان العمر.
ان الفن نشاط اجتماعي ، انساني، يهدف الى احداث تغيير جذري في البنية الفكرية والذوقية والسايكولوجية، لدى الفرد والمجتمع. وهو ليس وسيلة لنقل الخبرات حسب بل رؤية تحمل جدل التجربة وجدل الفن الى المتلقي في محاولة لخلق حوار دائم وخلاق مابين فكر اللوحة - الفنان - وفكر المتلقي - الانسان -



ترى هل استطاع هؤلاء الاربعة ان يحققوا جزءاً من رهان الفن هذا! لن احتكم الى الماضي.. الى ماقدموه من نماذج ابداعية لان اقامة خمسة معارض، ليست قليلة نسبياً لذا يمكننا مناقشة عمق التاسيس وافق التجاوز.

ان الهاجس التجديدي لم يزل مرتبطاً بالهم الاساس لاعمالهم، الا ان قيمة المنجز ضمن هذا الاطار لم يكن بمستوى طموح الرهان.

* محمد صبري

ان اعمال الفنان محمد صبري «تولد ١٩٥٥» تبدو متقاربة في التشكيل او البناء الفني، كما انه يلجأ الى تقسيم اللوحة الى عدة مقاطع بغية احداث اكثر من ايقاع في البنية الكلية للعمل الفني.
في حين تبدو نماذجه المسكونة بالترقب والانتظار بدون ملامح واضحة.. وجوه لنساء ماخوذات بالق سري، واجساد في اوضاع قلقة، وهيئات باهتة، غائمة. وهنك لوحة تعبر عن حركة انسان نفذها باتقان بارع مع ايقاع حركة اللون. واخرى تجسد دواخل النفس. واحاسيس الروح عبر كتل لونية متدفقة.
انه يجتهد في انشاء اللون، وفي توزيع الكتل وفي التعبير عن اكثر من حالة ضمن فضاء اللوحة.

* عاصم عبد الامير

لقد استطاع الفنان عاصم عبد الامير (تولد ١٩٥٤) ان ينجز عملاً مؤثراً ، حيث ابرز وجه انسان مسطح، وجه ممطوط يحدق بترقب وقلق وفزع نحو المجهول.

وقد عمد الى رسم الوجه باسلوب تجسيمي على لوحتين متلاصقتين لاعطاء قوة تعبيرية للمحتوى الفني من خلال قطع الايحاء.. او كسر فاعلية التاثير، من اجل فهم معنى هذا القطع وتمثل دلالاته ضمن خطاب اللوحة.
فالقطع هنا، هو وقف لدينامية الفعل التاثيري للوحة والانتباه الى القيمة التعبيرية لهذا العمل الذي يبدو في حالة حلم، او كابوس.
اما عمله الاخر الذي حاول ان يجسد من خلاله حالة الاستلاب الانساني كما في حالة الانسان وهو داخل مكعب مغلق فهو موضوع قد استهلك كثيراً وبهذا التشكيل كما لدى الفنان فائق حسين وغيره من المبدعين..

* فاخر محمد

اما اعمال الفنان فاخر محمد فهي تنم عن ولع بالتجديد وعن توق شديد للتعبير عن البيئة الشعبية ضمن تشكيلات فنية بارعة.
ولقد تطور اسلوبه كثيراً في هذا المعرض. ان انشغالات هذا الفنان الجاد

للبحث عن القيمة الجمالية في الموروث الشعبي، وتمثل دلالاته الرمزية والفكرية، هي انشغالات جوهرية واساسية وقد ساهمت في تعميق رؤيته الفنية، كما دفعته للتوغل نحو العمق ، لاكتشاف المنجز الشعبي كتقاليد وعادات واشكال ورؤى ونماذج واقعية وطقوس سحرية.

وكذلك العمل على توظيف هذا الشكل ضمن رؤية واقعية او رمزية تسعى لتجسيد البيئة والمحيط وجماليات الموروث الفلكلوري. وحتى استخداماته للكولاج او الرسم باسلوب النحت البارز والمجسم هي من ضمن التشكيل البلاغي لهذا النمط التعبيري.

ولقد حاول في عملين ـ رجل وامراة ـ ان يعبر عن نموذجين شعبيين بازيائهما البراقة عبر ايقاعات حسية متدفقة.

وينم اسلوب هذا الفنان عن جراة وطموح واصرار في كسر التقليد في الرسم والتنوع في التعبير. ولقد حاول ايضاً ان يحاكي كما في اعماله السابقة اسلوب رسم الاطفال اي الرسم البدائي. وهو اتجاه فني ليس بجديد اذ سبق ان مارسه العديد من الفنانين الكبار الا انه حاول ان يستمد مادته من الاشكال الشعبية ومن احلام الطفولة الضاجة بالالوان والفوضى.

*** حسن عبود**

ويميل الفنان حسن عبود (تولد ١٩٥٦) الى تطويع الكتل اللونية عبر تشكيل غنائي شفاف في محاولة للتعبير عن احاسيس النفس ونبضات القلب ضمن ايقاعات لونية تعبيرية.

وحتى في اعماله الكرافيكية التي تميل الى اللون الترابي حاول ان يعطي قوة للكتلة اللونية وان يجعلها في حركة اما الحزوز والشقوق في اللوحة فهي تشير الى آثار القدم في الجدران وفي الاشياء.

ان الوانه شفافة ومعبرة وهي تدل على تمكن جيد في التقنية وفي البناء.

*** حسام خضر**

في حين امتازت اعمال الفنان حسام خضر (تولد ١٩٥٣) بالايقاعات اللونية المؤثرة، وفي تجسيد حالات الرغبة الانسانية عبر تشكيلات لونية متناغمة.

وعلى الرغم من ان هذا الاسلوب ليس جديداً الا انه حاول ان يوظف مقدرته التشكيلية وقدرته اللونية في نسج نماذجه الانسانية التي تشتعل رغبة ولهفة وحماسة. وقد حقق فعلاً، المعادلة الصعبة مابين الفعل وحركة اللون وهو امر جيد ضمن هذا الاطار.

ندوة بغداد الرابعة للتراث الشعبي

برعاية السيد وزير الثقافة والإعلام الأستاذ لطيف نصيف جاسم اقامت دار الشؤون الثقافية العامة للفترة من ٣ ـ ٥ حزيران: «ندوة بغداد الرابعة للتراث الشعبي» ضمن محور (البصرة في التراث الشعبي) وذلك في قاعة مركز صدام للفنون / بغداد.



وقدمت خلال الندوة ابحاث شملت:

● المثل المكاني ـ لياسين النصير، الموروث الشعبي للبصريين واثره في المسرح البصري المقاتل ـ للدكتور عبد الاله كمال الدين، البصرة في رحلات المستشرقين ـ لكاظم سعد الدين، المثل الشعبي البصري وقادسية صدام ـ لعبد اللطيف الدليشي، التمر في حياة البصريين ـ لعبد الجبار داود البصري، جسور البصرة ـ لحامد البازي، تخطيط اولي لدراسة الحكاية الشعبية في الاهوار والبطائح جنوب العراق ـ للدكتور داود سلوم وساجدة الحيالي، البصرة في بخلاء الجاحظ ـ للدكتور هاني العمد، نظام التعبات في البصرة ـ لعبد الجبار محمود السامرائي،

الطنبورة في البصرة آلة ترائية - للدكتور صبحي انور رشيد، رقصات بصرية - لعبد اللطيف المعاضيدي، البصرة ومجالس الطرب - لثامر العامري، الخشابة في البصرة - لحسين عبد اللطيف، التفخيم في اللهجة الشعبية البصرية - للدكتور قاسم راضي مهدي، من الالعاب الشعبية في البصرة - لشكر حاجم الصالحي

● وقد حددت احدى جلسات الندوة للفولكلور الكردي وقدمت خلالها الابحاث الثلاثة التالية:

- تناص الصورة الشعرية بين نصوص فرعونية قديمة والاغنية الفولكلورية الكردية للدكتور نافع عقراوي
- سمات المراة الكردية في التراث الادبي الشعبي - للاستاذة سرفراز علي النقشبندي.
- حكاية الحيوان الشارحة في الادب الفولكلوري الكردي - للاستاذ كريم مصطفى شارزا.

● وكان د. محسن الموسوي قد القى في بداية الندوة كلمة اكد فيها على العمق التراثي الذي تشكله مدينة البصرة الباسلة، وتحولها الى رمز للمدن العربية المقاتلة، اضافة الى انها كانت من اولى المدن التي شيدت في ظل الدولة العربية الاسلامية.. وانها الآن تشمخ في زهوها.

وتلاه د. ابراهيم السعافين الذي القى كلمة الضيوف العرب المساهمين في هذه الندوة.

واعقبه الاستاذ باسم عبد الحميد حمودي بكلمة اللجنة التحضيرية الخاصة بالندوة وقد حيا فيها الباحثين وجمهور الندوة...

● وقد اثار الاستاذ عبد الجبار داود البصري، الانتباه لما قدمه من معلومات عن نخيل البصرة / في اللغة والتاريخ والعقيدة والتقاليد وعني بحث الاستاذ عبد الجبار محمود السامرائي بتحديد نوع وخصائص العقود الزراعية بين مالك الارض والفلاح في البصرة.

فيما عالج بحث د. عبد الاله كمال الدين المضامين المسرحية التي تناولت بطولات البصرة.. دون ان يتعرض للمعطيات الفنية التي تشكلت فيها هذه المضامين.

ونوقش بحث الاستاذ ياسين النصير بكثير من الافاضة، كونه حدد مكان المثل، في حين راى البعض ان المثل كان شائعاً في اكثر من مكان..

واثنى المناقشون على بحث الاستاذ كاظم سعد الدين لما حمله من جهد واستقصاء لكتابات المستشرقين عن البصرة اثناء رحلاتهم المتعددة..

كما انتبه الحضور الى الجهد العلمي الذي قدمه د. هاني العمد في بحثه الرصين والمتعلق بـالبصرة في بخلاء الجاحظ.

وكان لانفتاح الندوة على الاستماع الى الابحاث المتعلقة بالفولكلور الكردي صداها العميق في التلاحم بين الشعب العراقي بعربه واكراده وسائر قومياته وتعميق جذور التواصل في التراث الشعبي العراقي.

● لقد جاءت ندوة بغداد الرابعة للتراث الشعبي، ضمن اسبوع التراث الشعبي السادس، موفقة في انتقاء بحوثها وفي استعداداتها التنظيمية. وكان من الممكن الاعلان عن هذه الندوة قبل وقت مناسب وتكليف عدد من الباحثين في ميادين فولكلورية اخرى تتعلق بالبصرة، وانجاز طبع الابحاث ليتسنى للمناقشين والمساهمين والضيوف الاطلاع عليها وتكوين تصور مسبق عنها.. وان يوضع برنامج اشمل واوسع للمشاركين في هذه الندوة.. والعمل على التمهيد لها في اجهزة الاعلام قبل ان يفاجأ الحضور باقامتها.. والعجالة في الانتهاء منها، حتى لاتكون ندوة ظرفية، وانما ندوة لها فاعليتها على صعيد الحاضر والمستقبل.

■ الاقلام

تكلم ياحجر

سعدون العبيدي

الملاحظ في الاعمال المسرحية المقدمة على مسارح بغداد لهذا الموسم هو ان عدداً منها كان يرتقي الى الحد الذي يفتخر به المشاهد المثقف الواعي ، وهذا مايدعو الى التفاؤل والاطمئنان ، ويؤكد وجود امكانات وطاقات تعمل بنشاط وتعقل من اجل ترسيخ القيم المسرحية لبناء ثقافة وفكر الانسان ونمو مداركه وذوقه . ومما ساعد على ترسيخ هذه الجوانب المهمة هو بروز نقاد مواكبون لمسيرة الحركة المسرحية ، اذكر منهم ، يوسف العاني، نازك الاعرجي ، حسب الله يحيى ، ياسين النصير ، علي مزاحم عباس د. عبد الاله كمال الدين ، عواد علي ، عصام محمد ، فهم يشاهدون حسب علمي اكثر الاعمال المسرحية التي تقدم على مسارح بغداد .

لقد دار بيني وبين البعض من هؤلاء النقاد حواراً يتعلق بمسرحية (تكلم يا حجر) ، تاليف محي الدين زنكنه ، وإخراج وجدي العاني ، فخرجنا بنتيجة إيجابية لصالح ذلك العمل الذي يعتبر بحق من احد الاعمال الناجحة الرصينة التي قدمتها الفرقة القومية للتمثيل في هذا الموسم .

ولعل من اهم الجوانب التي يبحث عنها المخرج هي التي تتمثل باختيار الممثل القادر المناسب لتمثيل الشخصية ، وكثيراً ما تفشل نصوص مسرحية قوية الحبكة والبناء وعميقة الفكرة وغنية الحوار بسبب المستوى الهزيل لأداء الممثل . إن نتيجة نجاح المعادلة لا يتم إلا بتعاون الأطراف المهمة في العمل المسرحي ، وفي مقدمتها النص الجيد ، والمخرج المثقف الذي يمتلك تصوراً



وخيالاً وعلمية وحرفية مسرحية ، والممثل المتمكن من صنعته ، القادر على شد المشاهد بحضوره وآدائه المتميز المتمثل بالحركة والالقاء والتعبير ، وكذلك الجوانب الفنية ، الأخرى التي تدخل مباشرة في صلب العرض المسرحي ، وفي مقدمتها الاضاءة والمنظر المؤثرات الصوتية ... فهل إن هذه العوامل إجتمعت كلها وسارت في خط متصاعد دون هبوط او إنكسار طيلة زمن العرض المسرحي لمسرحية (تكلم يا حجر) ؟

من النادر جداً ان يخلو اي عمل فني من فجوات . ومن النادر ان يستطيع المخرج تلافي كل المعوقات التي تصادفه اثناء مسيرة العمل في مناخ فني لم يصل بعد الى درجة الرقي المطلوب الذي وصل اليه المسرح العالمي المتطور ، فحتى ضبط القاعة من قبل عمال متدربين ، والطريقة التي يتابع فيها المشاهد عرض المسرحية ، كلها اشياء تدخل ضمن شروط الارتقاء الفني ، وهذا مالم نستطع تطبيقه حتى الآن . لكن مسرحية (تكلم ياحجر) إستطاعت إجتياز هذا الحاجز الصعب ، والسبب يكمن في قلة عدد المشاهدين ، وقدراتهم الجيدة على متابعة العمل ، فهذه المسرحية تختلف عن المسرحيات التجارية الهابطة التي غزت مسارح بغداد بشكل غريب ، والتي جلبت اليها جمهوراً خاصاً . لقد سلمت مسرحية (تكلم ياحجر) من هذه الصور السلبية الى حد كبير ، فاكتسب عرضها امام المشاهدين الواعين حلة اكثر عمقاً وتاثيراً .

ان ماطرحه الاستاذ محي الدين زنكنه في مسرحيته هذه يتناول قضية مهمة ودقيقة تتعلق بالانسان ، بالاحتلال ، بالقسوة ، بالصمود ، بالقدرة على كسر الطوق الثقيل بقوة وإيمان . فالشاب الفلسطيني هو المنتصر بصمته ، والاقوى بعزيمته امام الرقيب الصهيوني الذي يحاول بشتى الطرق إنتزاع كلمة واحدة ، ولكن ، دون جدوى .

إن محور الصراع في هذا النص المسرحي يتجلى بين طرفين نقيضين تماماً ، هما الشاب الفلسطيني من جهة ، والرقيب الصهيوني من جهة اخرى .. الاول يدافع عن قضية ، عن حقه في ارضه . والثاني يحاول إنتزاع الاعتراف بالقسوة ، وبالرغم من انه يمتلك القوة اللا انسانية المتمثلة بالآت التعذيب والقتل ، الا انه ينهار اخيراً امام الفكر الخلاق المتمثل بالقضية العادلة ، شامخة ، تتقدم بصمود .

الفكرة ليست جديدة عن الواقع الذي يعيشه إنساننا الفلسطيني في الارض المحتلة ، وليست غريبة في محتواها كمسالة شاملة معروفة ، إنها ايضاً قريبة من معاناة الانسان المضطهد بسبب التمييز العنصري في روديسيا وجنوب افريقيا ، فهي إذن صورة واضحة ومعروفة امام العالم ، إلا ان صياغة هذه الصورة تختلف في قيمتها وقوة تاثيرها من كاتب لآخر .

إن ما فعله زنكنه هو إغناء هذا الجانب بحوار سلس متين الصنعة ، ومواقف متصاعدة في البناء والعمق ، جلبت إنتباه المشاهد وتركيزه .

ان هذا المؤلف المتالق يمتلك قابلية كبيرة في بناء شخوص مسرحياته ، فهو يستطيع صياغتها وتركيبها بطريقة متقنة ، بعيدة عن الافتعال والسطحية والثرثرة التي نجدها في العديد من النصوص المسرحية المحلية والعربية . وهذا هو سر نجاحه في مسرحياته التي عرضت على مسارح بغداد وبعض العواصم العربية .

ومن حسن الحظ ان يقع مثل هذا النص بيد مخرج متمكن يمتلك رؤية عميقة وتصوراً متطوراً خلاقاً . فالفنان وجدي العاني يعرف كيف يتعامل مع النص المسرحي ويعطيه ابعاده الفنية المطلوبة ، فهو لا يكتفي برسم الحركة العامة ، بل انه يدخل في تفاصيلها ودقائقها ، ويغور بعيداً في تحليل الحوار ، مما يساعد الممثل كثيراً على العطاء المتميز ..

لمسنا بوضوح الخطوط الحركية التي رسمها الفنان وجدي العاني في هذا العمل ، كانت تبدو وكانها شبكة فنية مترابطة ، محكمة الشد والبناء ، يتاثر توازنها لو إنقطع خيطاً صغيراً منها .

إن إستغلال مساحة كبيرة على خشبة المسرح بعدد قليل من الشخوص ليس بالأمر اليسير ، لكن العاني كان ينتقل بممثليه من رقعة الى اخرى بطريقة مدروسة وسبب معقول ، وحتى الحركات الموضعية التي رسمها للشاب الفلسطيني كانت مؤثرة ودقيقة . اما التشكيلات الاخرى التي اوجدها بين الرقيب وزوجته واعوانه فقد شدت بقوتها مشاعر المشاهد الى حد كبير ، ولا ابالغ إن قلت بأن من اصعب الأمور على المخرج إيجاد تراكيب حركية مختلفة ومؤثرة ، نابعة من جو المسرحية وموضوعها .. وهذا مايميز المخرج المتمكن القادر على إدارة العملية

الاخراجية عن غيره من المخرجين الذين لا يمتلكون مثل هذا التطور الخلاق .

كان إختيار الممثلين لشخوص المسرحية موفقاً الى حد كبير ، وعملية الاختيار هذه عملية شاقة ، وكثيراً ما تخفق نصوص مسرحية جيدة بسبب قصور الاختيار ، لكن مسرحية (تكلم ياحجر) ضمت عناصر كفوءة ، قادرة على التوصيل والعطاء ، ولعل في مقدمتهم الممثل القدير الفنان سامي عبد الحميد الذي بدا فعله واضحاً متميزاً . لقد كان وجوده عاملاً مهماً لانجاح العمل ، إنه اضاف سحراً جديداً ومؤثراً بادائه المتقن ، واستطاع ان يحرك خيوط الشخصية بمهارة فائقة شدت اذهان المشاهدين . فهو يستطيع بخبرته الطويلة والعميقة ان يعالج الميزان الفني على خشبة المسرح بينه وبين الممثلين الآخرين ، ويبني جسوراً نفسية تريح فريق العمل المسرحي في الاداء .

لقد مثل الفنان سامي عبد الحميد شخصية الرقيب بكل ابعادها وجسدها بغطرستها وترددها وخوفها وتوسلاتها وضياعها . إنها شخصية مركبة وليست بسيطة ، معقدة وليست صافية ، تمتلك صفات سلبية عديدة ، خطوطها النفسية منكسرة ، تطلعاتها الى المستقبل قلقة خائفة ، داخلها يعج بالاهتزازات المدمرة ، إنها بودقة تحتوي على صور لا إنسانية ، فليس من السهولة إذن تمثيل مثل هذا الدور على خشبة المسرح ، إنه يحتاج الى ممثل قادر على الأداء والتعبير المتميز في الحركة والصوت ، وقادر على تحليل ابعاد الشخصية والغور في اعماقها السايكولوجية ، ولا شك ان الأستاذ سامي عبد الحميد قد فعل هذا وإجتاز الامتحان الصعب كعادته .

اما الفنانه هناء عبد القادر (الزوجة) فقد شكلت مع الفنانين مجيد حميد (الكولونيل) ، هاشم مهدي (الجندي) ، وجدي العاني (الجنرال) ، حلقة قوية متماسكة حول الفنان سامي عبد الحميد (الرقيب) الذي كان يقابله في الطرف الآخر من النزاع (احمد) طعمة التميمي (الشاب الفلسطيني) الذي اقلق الطرف السلبي بصمته ونظراته وصموده .

كانت مجموعة الممثلين مجيدة لادوارها بشكل مقنع ، بعيدة عن الافتعال والمبالغة في الاداء ، وهذا ماساعد على نمو العمل وتصاعده إيجابياً .

عكس الحالة النفسية العامة للاحداث ، وإعتمد المصمم الفنان صلاح حافظ في تصميمه على اختيار اللون المناسب وتركيب الكتل بطريقة اوحت للمشاهد صورة قاتمة في تركيبها التاريخي والمعاصر وبذلك إستطاع ان يمزج حالتين في حالة واحده ابرز من خلالها الغطرسة والجو القاسي ، لكن وجود الهيكل العظمي في منطقة اعلى وسط المسرح كان مباشراً ، مما سبب خدشاً في قوة تصميم المنظر العام ، وكذلك الحال بالنسبة لوضع رسوم الجماجم البشرية على ذراعي بدلة الرقيب ، والتي ارادت فيها مصممة الازياء الفنانة سوسن عبد الله إظهار الصورة الفاشية الغادرة لشخصية الرقيب .

إن هذه الحالات المباشرة تقلل من اهمية تماسك العمل ولاتضيف له اي كسب فني ، فما دامت الأبعاد واضحة من خلال الفكرة والحوار والحركة والعلاقات بين الشخوص ، ومادام الجو العام يعكس كل هذه المعاني ، فلا موجب إذن لاضافة جوانب اخرى تقلل من اهمية الموقف والبناء الدرامي .

نجح الفنان هشام عبد الرحمن في إختيار الفواصل والضربات الموسيقية ، فكانت منسجمة مع روحية العمل .

لقد اضافت مسرحية (تكلم ياحجر) صفحة جديدة تتسم بالنظافة والجدية والابداع الى مسيرة مسرحنا العراقي ..

الجديد في [الرواية الجديدة]..

عدنان المبارك

١ ـ تجد مجلة (لي بوان Le Point) الفرنسية ان الكتاب الشباب غير المعروفين لدى الجمهور قد صاروا طليعة الرواية الفرنسية. فالنقاد يحللون نتاجاتهم بذات الحماس او الغيظ الذي لقيته (الرواية الجديدة) حينها. ومعلوم ان تلك الروايات الجديدة، ترعاها دار النشر المعروفة: Editions de Minuit. البعض يسميهم بكتاب الحد الادنى، والآخر بخالقي (الرواية الجديدة) الجديدة. ورغم ان عددهم لا يتجاوز اصابع اليد إلا انهم استطاعوا ان يفرضوا، وبدون خلق مدرسة ادبية جديدة، صورةً جديدة للرواية، وحساسية ونبرات اخرى دفعت بعض مراقبي الحياة الادبية الفرنسية الى القول بان شيئا جديدا يحدث هناك. وهؤلاء الكتاب هم: جان فيليب توسان Toussaint (٢٩ سنة) وفرنسوا بون Bon (٣٥) سنة) وجان اشينّو Echenoz (٤١ سنة) وباتريك دريفيه Drever (٣٢ سنة). وهناك اثنان او ثلاثة اخرون. وكلهم لا يعلنون عن نظرية جديدة او شعار رائد الا ان (قائدهم) هو توسان البلجيكي خريج كلية العلوم السياسية والقاطن في كورسيكا. وكان قد ظهر في الساحة الادبية في عام ١٩٨٥ وحصل على الشهرة بفضل قصته الطويلة (الحمّام) والتي تذكرنا باساليب ومناخات سينمائية معروفة: بستر كيتون، اسلوب رومان بولانسكي واجوائه. الا ان قصته التاليّة (السيد)

خيبت الظنون، واليوم حقق نتاجه الثالث (الآلة الفوتوغرافية) نجاحا مثيراً. وفي هذه الرواية تكون السخرية هي النبرة الاساس، والتعامل مع العالم الخارجي هو باسكالي، وكما تقول (لي بوان) فتوسان يظهر ، هنا وكأنه مونتسارت يهرّج في كوميديا من طراز بيكيتي..

الا ان الجدة الحقيقية عند توسان هي الاناقة الوصفية ووتيرة التداعيات الذهنية وتلك التعليقات الساخرة التي تبدو كأن المؤلف قد اتفق مع القارىء حولها. ويرى النقاد في الاصول الادبية لتوسان وجماعته تأثيرات لاصناف متقدمة من القصة البوليسية، كذلك يلمس القرب من كتابات مارجريت دورا والتجمعات الالسنية والمعرفة البنيوية. الا ان خلفيتهم الثقافية والحياتية هي من الثمانينات كما ان مزاجهم يختلف عن مزاج سابقيهم (رولان بارت او الن روب غرييه)، فلديهم الحس الشبابي بالنكتة والتبجح الفكري الذي كان غريبا على السابقين. وتمضي عواطف جماعة توسان صوب تجريبية واستقلالية السينما النيويوركية المعروفة، صوب ما يسمى بالموسيقى الحرة، من ناحية اخرى فهم ربيبو التلفزيون الذي تختلط صورته او بالاحرى مونولوجه الداخلي المراي بما تعملوه من الآباء والاجداد ـ جويس وبيكيت وكلود سيمون وبروست.. كذلك ليس بينهم الدعاة والمنظّرون، فما يشغل بالهم هو استاتية الاداء. ليسوا بملتزمين، عدا واحداً او اثنين، فالانثولوجيا، وليس البطالة والتضخم النقدي مثلا، تجر اقلامهم اليها. وبراي بعض النقاد ففي هذا الهزء والقصّ البارد المرتب مكانياً ثمة مزيج من الشكوكية والتفنن الاسلوبي، وحتى اللحظات الاكثر مرحا في اعمالهم

تتنفس بالميلانخوليا. والقاسم المشترك لدى هؤلاء الكتاب هو فن النطق المبتور، السخرية، التقنية الدقيقة التي تعمل من خلال المسكات السيميائية. انهم اطفال العصر التلفزيوني وذيول الموجة الجديدة في السينما، ينظرون الى ازماننا، الى السماء الفارغة المعلقة فوق المدينة، والغيوم من خلال نوستالجيا سينمائية ـ فكرية معينة..

وتنشر (لي بوان) حديثا مع مدير دار النشر المذكورة جيروم لندون J. Lindon . تسأله:

● منذ عام ١٩٤٥ انت تترأس دار النشر التي ارتبطت بالرواية الجديدة، فهل ترى اليوم نشوء ظاهرة مشابهة؟

ـ بدأت المسألة قبل ثلاث سنوات حين طرح نتاجه جان اشينو مما أعتبر شيئا مثيرا للاهتمام الا ان ظهور الثلاثي (اشينو وبون وتوسان) اعتبر ظاهرة جيلية. وهؤلاء يعملون على انفراد ولا يكترثون بالمال والنجاح الفوري. وفيهم كلهم شيء من موقف بيكيت الذي يعمل بعيدا عن باريس والتلفزيون والصحافة والعمل اليومي. هؤلاء الشباب هم متقشفون وعلى العكس من الجيل السابق الذي لحقت به الهزيمة من جراء الطموح التجاري. ويمكن تفسير الاسباب التي جعلت هؤلاء الكتاب مشهورين في الخارج (تُرجم توسان الى ١٨ لغة مثلاً) في ان الناشرين لا يريدون اغفال الظواهر الجديدة من طراز (الرواية الجديدة).

● ومن قرر نشر مؤلفاتهم؟ لجنة القراءة في داركم؟

ـ ليست هنك اي لجنة. انا بنفسي اقرر، فانا قارىء شأن كل من يدخل محل بيع الكتب، اتناول مخطوطة المؤلف بيدي واقرر.

● واي صفات تجمع كتاب الثمانينات هؤلاء؟

ـ انا شخصيا اجد بالاحرى الاختلافات، اما احوال الشبه فاتركها للنقاد. وفي الواقع لم انتظر مثل رد الفعل هذا ازاء نتاجات هؤلاء الكتاب.

● وهل تنتظركم جائزة غونكور مثلا؟

ـ لا اتوقع هذا الشيء. وهو ليس بالامر الجوهري. فبيكيت لم ينل اي جائزة في فرنسا، لكنه نال نوبل.. وانا احس بان في الرواية يرتسم شيء جديد، نبض مغاير، انه امر واضح. وما يثير اهتمامي في هؤلاء الكتاب نضوجهم ولا مهادنتهم.

● (الرواية الجديدة) لم تكن نجاحا تجاريا. فهل يحقق مثل هذا النجاح توسان او اشينو وبون؟

ـ عليّ الاعتراف بانني ارتاب في المؤلفات التي تعاملها الدعاية ككتب ينتظرها الجميع بينما في الواقع العملي نحن نقتنع بأن الكتاب الهام فعلا هو الذي لم ينتظره اي احد.

٢ ـ دورنيمات: لم اعد اقرأ تولستوي ودستويفسكي!

اجرت صحيفة دي فيلت الالمانية مقابلة طويلة مع الكاتب السويسري المعروف فردريك دورنيمات (٦٨ سنة) طرح فيها مواقفه من شتى ظواهر العالم المعاصر. وقد بدأت الصحيفة بهذا السؤال:

● انت معروف ككاتب مسرحي اولا. لكنك كتبت الاشعار والقصص والروايات والاقوال المأثورة والمقالات السياسية، كذلك انت مصور ورسام وفي الاخير يمكن القول بأنك فيلسوف من انصار الفيزيائية / نظرية اخذ بها الذرائعيون الجدد وتفيد بأن مصطلحات جميع العلوم الامبيرية ينبغي ان تحدد بمساعدة مصطلحات لغة الفيزياء ـ ملاحظة المترجم / والان اي ميدان يمنحك سعادة الخَلق؟

ـ انه امر يعتمد على الفضول في التعرف وفهم عالَم اليوم. نحن نعيش في عصر يقوم باكتشافات هو اكبر من اي وقت مضى. فليس الانفجار السكاني وحده هو سمة العصر بل انفجار المعرفة ايضا. كذلك فهو زمن تطور فلسفة جديدة. واعتقد ان الامر الاكثر جوهرية هو ان نفهم الازمان التي نعيش فيها والقيام بمحاولة احتوائها بالمجاز metaphor.

● واي شكل هو الافضل؟

ـ اظنه المجاز. فكافكا نفهمه بالشكل المجازي. بيكيت ايضا، ولربما الفن الملحمي يملك اليوم اكبر فرصة لايضاح امر ما. من ناحية اخرى، ولناخذ ماركيز مثالا، فانا لست بقادر على قراءة الرواية. واقول بصراحة: لم اقدر على قراءة (الحرب والسلام) الى النهاية. وانا اليوم اقرا دوستويفسكي بصورة متقطعة. هذه الروايات ذات الطول الذي هو بلا نهاية، على شاكلة روايات غنتر غراس، تعود في الاساس الى الماضي.

● أي سبل اخرى تتيح لنا فهم ازماننا؟

ـ انها كثيرة، وفي اضعف الاحوال هناك الفلم والتلفزيون. وبكل رغبة اشاهد شتى البرامج التي تتعلق على الاحداث رغم علمي بأنها مبتورة ومحوّرة ومستغلة لاغراض اخرى.

ومرة سحرني فلم عن حيوان الخلد. ونحن لوقت طويل لم نعرف كيف يعدو الحصان. وبعدها بفضل الفوتوغرافيا عرفنا الامر. بفضلها بالذات يوجد علم الفلك الحديث. كذلك فهي وسيلة بيولوجية، انها عكّاز بصرنا شان الفلم. وهذه مسائل تثير اهتمامي وانفعالاتي.

- في عام ١٩٦٢ كتبت في مسرحية (علماء الفيزياء): (علومنا باتت تثير الفزع، وفحوصاتنا صارت خطرة، واكتشافاتنا تحمل الموت) والان بعد اكثر من ربع قرن هل تفاقمت الحالة؟

- نعم. وانا على يقين من ذلك. حين كتبتُ هذه الكلمات لم يجر النقاش حول القنبلة النيوترونية والكثير من المسائل الاخرى. واليوم هناك قنابل لا نعرف شيئا عنها. انها فعلة العلوم الطبيعية. ويكفي التفكير لأي اغراض يمكن استغلال الفيروس مثلاً، لقد ازدادت امكانية استغلال العلم لاغراض الموت.

وعلى الدوام هناك احتمال حصول عطب في هذا السلاح او ذاك. وعامة لا يمكن التراجع عن هذا الشيء المخترع والمنتج. وكنت قد سجلتُ هذا الامر في مسرحيتي تلك ايضا..

● إحالاتك معروفة الى البعد الكوني. وزمننا الارضي عند المقارنة به يتقلص الى بضعة اجزاء من الثانية. الا تؤلمك هذه القضية؟

- كلا ، الا انها مثيرة للاهتمام. واكبر ما يثير دهشتي هو التغير الهائل في صورة العالم التي خلقتها العلوم الطبيعية المعاصرة. انها صورة مغايرة تماما للاخرى من زمن نيوتن، حين جئتُ الى العالم كان عدد سكان الارض يبلغ مليارين والان رغم الحروب العالمية وبقية الكوارث بلغ العدد حوالي خمسة مليارات.

● مارايك بالهندسة الوراثية ، وهل توفر فرصا اكبر ام لا شيء فيها غير المجازفة؟

- انها مسالة سياسية. فالسياسة تقرر هل ستكون خطرة ام لا ، شان الحال مع القنبلة الذرية التي امتلكت تاريخا جنونيا. وكانوا قد اخترعوها بدافع الخوف من هتلر ولكي لا يكون اول من يملكها ويستخدمها. واينشتاين كان خائفاً حقا من هذا الامر قال لهم إن للالمان علماءهم الكفوئين. وبعدها لم يكن ممكناً وقف هذه العملية. ولكان الامر في غاية الفظاعة لو تاخرت هزيمة المانيا وابدت مقاومة اكبر. فحينها لسقطت القنبلة الذرية على برلين.

اكيد ان الهندسة الوراثية هي تدخل كبير في الحياة ، والامر يعتمد على الكثير من الاكتشافات. وهي مرتبطة بعامل التعرف، وكل تعرف مرتبط، بدوره، بأخطار معينة. فكل اكتشاف هو دخول في ادغال تتريض فيها الوحوش ومع كل تقدم يحصل هذا الشيء دائما. والانسان بنفسه يخلق عالم التهديدات، ولناخذ مثالا على ذلك الطاقة الذرية. انا على اقتناع بان الانسان سيحتاجها في يوم ما الا ان وقتها لم يحن بعد، ولربما حين ينضب النفط.

● الم تتوقع مرة جائزة نوبل؟

- كلا. انها لا تملك اية اهمية عندي، فهي قد فقدت قيمتها. ينبغّي ان تُمنح للشعراء والناس ذوي الدخل المتواضع، اليس كذلك، لم يستلمها بريخت ولا موزيل ولا اعرف مَنْ بَعْد؟ من المفروض ان تمنحها لجنة عالمية وليس مريدية فقط.

عزرا باوند قال مرة ان العالم سينتهي بانفجار، وإليوت قال بنشيج، ولديك قد ينتهي بضحك، ولا نعرف هل سيكون ضحك ياس ام تحرير؟

- يعتمد الامر على مقدرة الانسان في الخروج من الازمة التي تنتظره. وسوف لن تكون ازمة سياسية بل ايكولوجية، ازمة سببها الجوع والكثافة السكانية والتلوث الرهيب للبيئة الطبيعية وتبدل المناخ والكثير من الظواهر الاخرى التي لا نقدر على تصورها اليوم. واعتقد ان الانسان سيكتب له البقاء ورغم خوفه المتزايد..

● تعرضت مرتين لنوبة قلبية. الا تخاف الموت؟

- لم اشعر حينها بالخوف. ما اخافه هو الموت المهين وحين يربطون الانسان بمختلف الاجهزة الطبية.. وفي المحصلة يعلم الانسان بانه غير قادر على انقاذ او تغيير اي شيء . فالموت يسحرني من زاوية العلم الحديث. فنحن ناس هذا القرن اول من منح الموت قيمة ما وهي علمية. الموت هو، ببساطة ، محرك التطور. وبدونه لبقينا كائنات اميبية تحافظ على ابديتها

الكتب الاجنبية في الولايات المتحدة

ترجمة

سمير عبد الرحيم الجلبي

لاتجد شركات السيارات واجهزة التلفزيون اي صعوبة في ايجاد سوق لمنتجاتها في الولايات المتحدة. الا ان الوضع مختلف غالباً عندما يتعلق الامر بالمؤلفين الاجانب.

حتى الفائزين بجوائز نوبل في الادب قد يجدون صعوبة في بيع عدد كبير من كتبهم في الولايات المتحدة. ونادراً ما تلقى الكتب الرائجة الاوربية رواجاً مشابهاً في امريكا مع ان الكتب الرائجة الاميريكية تباع باعداد كبيرة خارج الولايات المتحدة.

يقول خبراء النشر ان الناشرين الاميريكيين غير معنيين بترجمة الكتب الاجنبية عندما يكون عدد ضخم من النصوص باللغة الانكليزية متوفراً ويقولون ايضاً انه لا يعرف سوى عدد قليل من مسؤولي دور النشر الاميريكية اللغات الاجنبية الاجنبية معرفة تكفي لتحديد اهمية الكتب التي تنشر خارج الولايات المتحدة.

تتولى المطابع الجامعية ودور النشر الصغيرة الاخرى قدراً كبيراً من ترجمة الاداب الاجنبية الا ان ميزانيات الدعاية صغيرة لا تكفي لزيادة المبيعات.

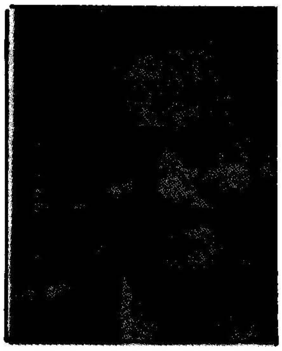
ان القراء الاميريكيين معنيون بشؤون بلادهم بخاصة وقد يقلل ذلك



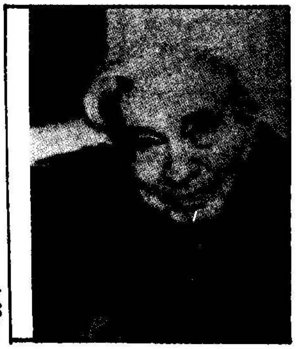
كلود سيمون



نجيب محفوظ



جيفري ارثر



جلرزاف

اهتمامهم بالكتب عن الاقطار الاجنبية. ويقول جون بيكر محرر مجلة اسبوعية اميركية متخصصة في شؤون النشر « ان معظم الاميركيين لا يقرأون الكتب المترجمة وهم غير معنيين بالشؤون الثقافية والسياسية للاقطار الاخرى.

الا انه بيع من كتاب الرئيس السوفييتي ميخائيل غورباتشيف الجديد بيريسترويكا، الذي لقي رواجاً واسعاً في العالم ما يقرب من مئة الف نسخة في الولايات المتحدة. بيد ان هذه المبيعات لن تضاهي المبيعات المتوقعة لكتاب سيصدر قريباً للرئيس السابق رونالد رغان.

عندما احرز نجيب محفوظ جائزة نوبل في الادب عام ١٩٨٨ كانت عشر من رواياته المترجمة الى الانكليزية مطبوعة في الولايات المتحدة. ويقول دون هيردك رئيس مطبعة القارات الثلاث في واشنطن وهي احدى داري النشر اللتين تنشران كتب نجيب محفوظ بالانكليزية: « كانت معظم كتبه في مخزننا. وكنا نبيع منها ٤٠٠ ـ ٥٠٠ نسخة سنوياً. وقفز العدد طبعاً الى ما يقرب من اربعة الاف نسخة بعد اعلان فوزه بجائزة نوبل في تشرين الاول الماضي وتناقص العدد كثيراً الآن. »

ينطبق الشيء نفسه على الروائي الفرنسي كلود سيمون الذي فاز بجائزة نوبل عام ١٩٨٥ والشاعر التشيكي ياروسلاف سيفرت الذي حصل على الجائزة عام ١٩٨٤. ونادراً ما توجد كتبهما في مكتبات بيع الكتب الآن.

يقول بيكر ايضاً انه على النقيض من ذلك يبدي الاجانب اهتماماً اكثر كثيراً بالكتب الاميركية وذلك بسبب التأثير العالمي النطاق للبرامج التلفزيونية والافلام الاميركية.

ان معظم الكتب الاميركية الرائجة، الروائية منها وغير الروائية، تلقى رواجاً واسعاً في اقطار اوربا الغربية بينما لا تلقى الكتب الرائجة الاوربية الغربية رواجاً واسعاً في الولايات المتحدة. وقد نشر ٥٥ الف كتاب جديد في الولايات المتحدة عام ١٩٨٧ كان عدد الكتب المترجمة منها ١٦٠٠ كتاب اي اقل من ٣ في المئة.

تقول كارول جينوي المحررة في دار النشر الاميركية المعروفة « الفريد نويف » التي تصدر عدداً كبيراً من الكتب المترجمة ان نسبة الكتب المترجمة في بعض الاقطار الغربية مثل فرنسا والمانيا الغربية تصل الى ٤٠ في المئة. وتقول ستيفاني دنكنز من دار النشر كودانشا وهي دار نشر يابانية مقرها في نيويورك ان القراء اليابانيين يقبلون اقبالاً شديداً على الكتب الاميركية المترجمة الى اليابانية. ولكن لم يترجم سوى اربعين كتاباً من اليابانية معظمها في المواضيع الاقتصادية والتجارية اليابانية الى الانكليزية في العام الماضي. ومن ناحية اخرى ترجمت معظم الكتب الرائجة الاميركية الى اليابانية. وعلى سبيل المثال تلقى رواية « رمال الزمن » لسدني شيلدن وكتاب « ارتقاء الدول الكبرى وسقوطها » لوليام كندي اقبالاً واسعاً في اليابان.

وقدرت ستيفاني دنكنز ان عشرين كتاباً اميركيا تنشر في اليابان مقابل كل كتاب ياباني يترجم للسوق الاميركية.

لم يكن هناك في ٩ نيسان ١٩٨٩ كتاب مترجم واحد ـ رواية او غير رواية ـ في قوائم اكثر ١٥ كتاباً رواجاً في صحيفة نيويورك تايمز ويرى احد الخبراء ان سبب عدم التوازن اقتصادي وان اكبر دور النشر الاميركية لا تريد نشر كتب لا تلقى رواجاً.

هناك ايضاً مشكلة الترجمة فرغم ان الناشر لا يدفع سوى ما يقرب من خمسة الاف دولار الى المترجم اجر ترجمة كتاب متوسط الحجم الا ان هذا يعد مبلغاً اضافياً عندما لا تكون هناك شحة في الكتب الجيدة الصادرة بالانكليزية. غير ان ذلك لا يعني ان الكتاب الاجانب لم يلاقوا نجاحاً في الولايات المتحدة. فقد بيعت اعداد كبيرة من روايات المؤلفين البريطانيين جيفري ارتشر وباربرا تيلر برادفورد في الولايات المتحدة. وبيع من رواية اسم الوردة »،

لا مبرتو ايكو ٣٠٠ الف نسخة من الطبعة سميكة الغلافة ولقيت رواية « خفة الوجود غير المحتملة » للكاتب التشكيلي ميلان كونديرا بعض الرواج.

من ناحية اخرى كانت روايات هؤلاء المؤلفين قد لقيت رواجاً واسعاً في الخارج. ويبدو ان دور النشر الكبرى غير راغبة عموماً في المخاطرة بنشر كتب المؤلفين اجانب غير معروفين نسبياً حتى لو امتدحهم النقاد.

ان التردد ناشيء على نحو رئيس من نقص الكفاءة اللغوية لدى محرري دور النشر. اذ على خلاف المحررين الاوربيين الذين يجيدون عادة لغتين او ثلاث لغات لا يعرف معظم المحررين الاميركيين في دور النشر سوى اللغة الانكليزية ولذا فانهم لا يدركون ادراكاً تاماً اهمية الكتب التي تنشر في الاقطار الاخرى. ورغم ذلك يترجم عدد متزايد من الكتب الادبية الى الانكليزية وتنشرها في الولايات المتحدة دور النشر الصغيرة والمطابع الجامعية. الا ان شهرة كتب المؤلفين الاميركيين والبريطانيين تحجب سمعة الكتاب الآخرين. ويفترض القراء العاديون ان المترجمات غير متيسرة اذا لم تكن معروضة في المكتبات ولا يعرفون ان في وسعهم الحصول على الكتب المترجمة من الناشرين مباشرة. ويرى احد الخبراء ان الوضع ليس ميؤوساً منه لو اراد الناشرون الاميركيون تغييره. ويتوقع انه اذا اضافت دور النشر الكبيرة ٣٠ ـ ٤٠ كتاباً مترجماً سنوياً الى شبكات مبيعاتها ونظمت جولات للاساتذة الجامعيين والخبراء الآخرين لالقاء محاضرات لترويج الكتب يمكن ان يختفي عدم التوازن في ٥ ـ ١٠ سنوات.